REVUE ROUMAINE

POÉSIES de Anghel Dumbrăveanu et Gheorghe Pituț • PROSE de Francisc Munteanu, Franz Storch, Sándor Huszár, Georgeta Horodincă et Attila Vári • LE CENTENAIRE DE LA NAISSANCE DE CAMIL RESSU • Études et Commentaires: REMARQUES SUR L'ESTHÉTIQUE DU THÉÂTRE • D.D. ROȘCA, UN RATIONALISTE OPTIMISTE • BYZANCE ET SA CONTRIBUTION À LA FORMATION DES CIVILISATIONS BALKANIQUES

2
1980

RR

Publication mensuelle de culture. Paraît en français, allemand, anglais et russe

Rédaction: 1, Piața Scînteii, Bucarest, Téléphone: 17.34.75

Imprimée à l'Entreprise polygraphique « Arta Grafică », Calea Șerban Vodă, 133—135, Bucarest.

Sur la couverture
CAMIL RESSU: *Faucheurs au repos* (huile)

REVUE ROUMAINE 2

XXXIVe ANNÉE 1980

Sommaire

ANGHEL DUMBRĂVEANU	3	J'ai chanté les hommes • l'Abandon du poème • Jamais l'oubli • l'Échelle en bois
FRANCISC MUNTEANU	6	Le Testament
FRANZ STORCH	29	Situations
SÁNDOR HUSZÁR	36	Fais-nous succomber à la tentation . . .
GEORGETA HORODINCĂ	47	Marine
ATTILA VÁRI	64	Taches sur le soleil
	74	Gerzson, le tueur de dragons
GHEORGHE PITUŢ	78	Souci • Étoiles fixes • Chronique • Le premier verbe

ANNIVERSAIRES

MARIUS TĂTARU	81	Le Centenaire de la naissance de Camil Ressu

ÉTUDES ET COMMENTAIRES

N. TERTULIAN	87	Remarques sur l'esthétique du théâtre
CONSTANTIN COŞMAN	99	D. D. Roşca, un rationaliste optimiste
RĂZVAN THEODORESCU	108	Byzance et sa contribution à la formation des civilisations balkaniques

CONTACTS

RUFINA LEITES 119 Se connaître par la musique

LA VIE DES ARTS

Théâtre

VALENTIN SILVESTRU 124 La Pièce nouvelle — miroir de l'actualité

Beaux-Arts

RADU PROCOPOVICI 131 Art, industrie, milieu ambiant

LA VIE DES LIVRES

Chronique littéraire

ALEX. ȘTEFĂNESCU 138 La Majesté du naturel

Comptes rendus

TUDOR MATEESCU 141 L'Histoire d'une contrée roumaine ancestrale

GABRIEL GAFIȚA 144 Les Essais de la « Biblioteca Kriterion »

MIHAI COMAN 147 L'Arc-en-ciel du souvenir

VALENTIN F. MIHĂESCU 149 Art et métier

CONSTANTIN CRIȘAN 151 Une Monographie consacrée à Jules Verne

REVUE DES REVUES

GELU IONESCU 153 « Secolul 20 »

NOS COLLABORATEURS

Anghel Dumbrăveanu

La critique a accueilli par des éloges la parution du récent volume de vers d'Anghel Dumbrăveanu (né en 1933), intitulé la Diligence du soir **(1978). On y remarquait la finesse de l'expression, le souci de la réflexion pénétrante, la discrète profondeur des vers. Le poète s'était affirmé jusqu'alors par l'exotisme et le pittoresque, le débordement propre au goût romantique, l'attitude extatique et la propension à l'insolite, dans les volumes :** les Fleuves rêvent de l'océan **(1961),** la Terre et les fruits **(1969),** les Lumières de la mer **(1967),** Ossements de navires **(1968),** Poèmes d'amour **(1971),** la Force inconnue de la nuit **(1973),** la Solitude du midi **(1973).** La Pierre d'achoppement **(1976) est un roman à sujet érotique.**

J'AI CHANTÉ LES HOMMES

J'ai chanté les hommes, les montagnes et les fleurs
Et surtout la mer. Son esprit vient toujours
Emportant des brumes et des effrois et me demande
Par où je dissipe mes années sans revenir
Auprès de l'orgue du vent. C'est une vérité, que tout ce que j'ai rêvé
Avec le miracle et la force du début
Furent les sources du soleil sur les flots inconsolés,
Le bercement de la plaine de cloches, la lumière de mythe.
Sans remède m'ont empoisonné les déités des eaux
Et chaque nuit je me réveille embarrassé
Par des questions incomprises. Et je sors sous les étoiles du monde,
Attiré par des ombres trompeuses, des voix
Qui rappellent des serments depuis longtemps brûlés.

Je suis toujours plus loin du jour où j'ai monte
Le pont d'un rêve dont les voiles atteignent le ciel,
Mais l'orgue du vent appelle encore
La femme aux yeux qu'allume le large scintillant —
Peut-être l'illusion d'un temps dont je suis parti.

L'ABANDON DU POÈME

Les castors viennent jusqu'au bord de ce poème
Où rentre une femme aux cuisses blanches comme le raphia.
C'est un après-midi qui respire lourdement.
Les insectes piquent l'air à petits bruits
Et la femme joue dans la lumière, riant
Avec volupté, s'étonnant dans un plaisir non démenti
De l'indiscrétion de cette rivière dont elle se méfie.
Son cou à imprévisions florales est légèrement dérouté,
Ses hanches ensommeillées émergent parfois
Et elle flotte descendant sur le vent luisant de l'eau.
Cependant, les castors rongent tous les murs du sonnet,
La femme surgit du lit berçant des vagues
Et, indignée, elle quitte le poème.

JAMAIS L'OUBLI

Entre nous il y a des neiges et des sables.
Demain, peut-être déserts, océans.

Jamais l'oubli.

Sous ton image je commence ma journée.
Mon aile pousse de ton épaule.
Ils m'ont voué à la mer, implacable et pur,

Pour être et ne pas être vaincu.

Entre nous il y a des neiges et des sables.
Demain, peut-être le ciel tombé.
Mais la joie de traverser la nuit,
Pour t'accueillir sur l'autre bord,

Où jamais l'oubli . . .

L'ÉCHELLE EN BOIS

Je suis là, entre les murs de l'automne,
Emmuré vivant dans un souvenir.
J'entends la voix des oiseaux attirés par le sud,
Le bruissement imperceptible de la feuille qui tombe
De l'Étoile de Vénus. Quelqu'un écrit sur le mur
Ton nom. Il marche de-ci de-là à travers moi,
S'arrête et écrit : une lettre
À un intervalle d'un millier d'années,
Comme s'il déchiffrait dans le basalte
Les runes du temps.
Je l'entends descendre
Sur des échelles en bois, ouvrir
Une journée d'antan, regarder
Comme dans une lunette qui approche
Le miracle que nous seuls savons.
Je voudrais l'arrêter, mais mes gestes
Glacèrent les vitraux de l'automne,
Et il descend toujours l'échelle en bois,
Bouleversant le tas de jours
Que secoue ici le vent froid
Dans lequel tu partis.

En français par PAUL MICLĂU

Auteur de nouvelles: Lenţa **(1954) et les recueils** Hôtel Tristesse **(1957),** le Ciel commence au troisième étage **(1958),** Mon ami Adam **(1962),** la Rue au feu rouge, le Testament **(1972) etc., romancier:** Dans la ville située sur le Mureş **(1954, éd. revue en 1971),** les Statues ne rient jamais **(1957),** L'heureux marchand **(1957),** Terra di Siena **(1962),** l'Enfant aux taches de son **(1976), scénariste et cinéaste, FRANCISC MUNTEANU (né en 1924) s'intéresse surtout à l'évolution et aux conflits des caractères humains placés dans des circonstances historiques décisives telles que la résistance antifasciste ou l'instauration, à la suite de la révolution, de nouveaux rapports de forces et de nouvelles mentalités.** Le Testament **reprend, quelque peu modifiés, les éléments du scénario que Francisc Munteanu a écrit en collaboration avec Titus Popovici pour le film** Valurile Dunării **(« les Vagues du Danube»), réalisé par le réputé cinéaste Liviu Ciulei (Grand Prix de Karlovy Vary — 1960).**

LE TESTAMENT

par Francisc Munteanu

En juin 1944, je travaillais comme riveur aux Chantiers Navals de Galaţi. J'avais quitté la capitale quelques semaines auparavant à peine, dans le dessein de rétablir une liaison de parti qu'une chute inattendue avait interrompue. Ma mission achevée, j'attendais de nouvelles indications de Bucarest. Autant que possible, je m'efforçais de passer inaperçu: sur le chantier j'accomplissais consciencieusement ma besogne sans prendre part aux discussions et pour ce qui est de mon logement, j'avais élu domicile, non loin du port, chez une retraitée où personne ne me rendait visite. Sans doute est-ce pour cela que j'étais considéré comme le meilleur des locataires qui aient jamais occupé cette mansarde.

L'inaction me rendait revêche, je contemplais des heures entières le plafond chaulé de frais et les rideaux crochetés à la main dont les motifs représentaient, stupidement, des angelots grassouillets aux grandes ailes d'oie, tout à fait disproportionnées.

Le seul homme avec lequel j'aurais pu prendre liaison à Galaţi était vendeur à la librairie du centre de la ville. Mais je m'étais interdit toute visite avant que ne paraisse sur le poteau télégraphique planté devant l'Administration du port une annonce portant le texte suivant: « Donne leçons particulières pour examen d'aptitude. S'adresser 2 strada Bibescu-Vodă. » Il n'y avait pas, à Galaţi, de rue de ce nom.

Il m'a fallu attendre trois semaines avant que l'annonce paraisse. Comme le texte était conforme à la convention, aucun doute ne subsistait: j'étais son destinataire. L'après-midi même je me rendais à la librairie. Mon homme était un citoyen de petite taille, aux cheveux coupés courts. Il travaillait à la section de papeterie. Je lui demandai un cahier de brouillon. Il me servit très correctement et, au moment où j'avais perdu tout espoir qu'il me transmît quelque chose, me glissa à l'oreille:

— Il va falloir que tu t'embarques sur un chaland. Puis, à haute voix: Et avec ça, Monsieur?

— Deux plumes sergent-major s'il vous plaît. Et, penché vers lui: Je ne suis pas marinier. Jamais je n'ai navigué sur le Danube.

— Voici vos deux plumes, Monsieur. Rends-toi à l'agence de la N.F.R.* demande le capitaine Pascu et dis-lui que tu es venu pour les leçons particulières. Il te donnera des actes et des éclaircissements. C'est tout.

Pour la première fois, le lendemain je ne suis pas allé au travail. Alarmée, ma logeuse me croyait malade ou mis à pied. C'est à peine si j'ai réussi à la tranquilliser en lui payant d'avance un mois entier de loyer. L'après-midi, m'étant rendu de nouveau sur les quais, je regardais, quelque peu effrayé, les bateaux, les chalands. Jamais je ne parviendrais à manier les filins, j'en étais convaincu ; mais était-ce vraiment pour moi la seule chose à apprendre? Je voyais les mariniers exécuter des manœuvres bizarres dépendant des sirènes, jeter l'attrape à plus de deux cents pieds et manier la gaffe et la godille avec une adresse peu commune. C'est d'un pas assez peu assuré et non sans appréhension que j'ai monté les marches menant à l'Agence de Navigation. Vraiment il ne me plaisait guère ce milieu où j'allais devoir mener mon activité; j'aurais préféré n'importe quelle autre tâche, si dangereuse qu'elle fût, mais à remplir sur la terre ferme et non pas sur un bateau où j'allais faire une piètre figure de débutant au lieu de mettre à profit mes possibilités d'agent clandestin expérimenté. J'étais bien décidé à dire tout cela à Pascu, avec précaution, évidemment, car je ne voulais pour rien au monde qu'il pense que je puisse avoir l'intention de refuser la tâche pour laquelle j'avais été désigné.

Le maître d'équipages, le boatsman, comme on l'appelait, était gros et gras et clignait des paupières à la façon des moineaux. À cheval sur une chaise, il paraissait ne plus avoir dormi depuis plusieurs jours. Son aspect en tout cas n'était guère engageant. Devant lui, un timonier malingre, en uniforme de marinier affirmait, en ponctuant ses explications d'affreux jurons, qu'il

* Navigation Fluviale Roumaine

ne lèverait pas l'ancre si on ne lui donnait pas d'hommes. J'avais fermé la porte derrière moi et Pascu m'avait fait signe d'attendre. Resté sans bouger près de la porte, j'essayais de saisir le sens des paroles proférées par l'individu en uniforme de marinier. Celui-ci, de crainte que ma présence n'écourtât son audience, s'était mis à parler beaucoup plus vite et sur un ton de plus en plus élevé. Pascu, avec un calme révoltant, le regardait droit dans les yeux et clignait, à croire qu'il lui faisait de l'œil sans arrêt.

— Vous devez me donner la priorité, continuait le type malingre. J'ai dans mon chaland 800 tonnes de charbon. Il faut arroser la soute plusieurs fois par jour pour empêcher l'échauffement. Le charbon est une matière stratégique, et comme je suis remorqué de jour et de nuit, je ne puis quitter le timon. Voilà quatre jours que je n'ai pas fermé l'œil, comprends-tu boatsman? Dis, tu me donnes des hommes?

— Non.

— Comment ça, non?

— Je ne comprends pas pourquoi tu cries ! . . . D'abord, ta voix n'est pas belle et, ensuite, je ne suis pas sourd. Et puis, en général tu n'as parlé que pour ne rien dire. Regarde, tes papiers sont là, sur la table. Il indiquait un dossier sur son bureau. Je sais que tu transportes du charbon, je sais que tu es remorqué de jour et de nuit et je sais que tu manques d'hommes.

— Alors, c'est clair . . . Il faut que tu me donnes au moins un homme.

— Non. Je n'ai pas où le prendre.

— Je vais porter plainte auprès du Commadement allemand.

— Si tu veux, je te donne son adresse. Ici même. Au deuxième dans l'ancienne salle du conseil. Mais le mieux serait pour toi d'écrire directement à Hitler. Il sera ravi d'apprendre qu'un timonier serbe lui demande un marinier. Sur les 42 hommes que tu avais, combien sont-ils à avoir pris la fuite?

— Je ne sais pas au juste.

— C'est moi qui vais te le dire. Il prit le dossier qui se trouvait sur le bureau. Sept. Tous pour rejoindre les partisans de Tito. Mais tout ça, ce n'est pas mon affaire. Peut-être que demain je pourrai te donner un homme. Il y a un transport de détenus qui doit arriver.

— De détenus?

— Ça t'étonne? . . . Est-ce que ce ne sont pas des hommes? Crois-tu qu'ils ne soient pas assez bons pour mourir pour le troisième Reich? . . . Des mariniers, nous n'en avons pas, comprends-le donc une fois pour toutes! De colère il jeta le dossier sur la table. Ça suffit ! Amène-toi demain à la caserne des matelots, et tu choisiras ton homme. Tu auras peut-être la chance de tomber sur un type qui n'aura pas grand chose à son actif, un voleur de quatre sous, un chapardeur, quoi, pas un criminel.

— J'aurais bien mieux fait de m'enfuir moi aussi . . .

— Sans doute, mais toi tu es bien trop lâche ! . . . Allons, allons ! file, j'ai d'autres chats à fouetter. Il s'était tourné vers moi: Alors?

— Alors quoi? lui ai-je demandé, comme si sa question m'avait surpris

— Alors, si tu n'as rien à me dire, pourquoi me déranges-tu?

Se levant de sur sa chaise, il s'était placé derrière son bureau. Moi j'ai attendu que le marinier quitte les lieux avant de m'approcher de Pascu. Il leva les yeux sur moi, probablement surpris de me voir encore là.

— Qu'est-ce que tu veux?...

— Je suis venu pour les leçons particulières...

Du coup Pascu, redoublant de clignement des paupières, alla vite à la porte pour voir s'il n'y avait personne dans le couloir, puis reprit sa place derrière le bureau et m'examina longuement.

— Tu arrives de Bucarest?

— Non. Je suis venu pour les leçons particulières...

— Tu l'as déjà dit... Sache que tu es le premier type antipathique qui vienne pour ces leçons-là. Il va falloir que tu sois très attentif. Tu vas t'embarquer sur un chaland. Tu connais ça?

— Non.

— Comment, tu n'es pas marinier?

— Non.

— Alors tu es venu pour rien. Moi j'ai besoin d'un homme qui puisse embarquer. Je ne peux pas t'engager. La Komandatur allemande vérifie chaque engagement. Surtout sur les chalands qui transportent des munitions... Fais-leur savoir, plus haut, qu'il leur faut m'envoyer quelqu'un d'autre, un marinier, ou, à défaut, un homme qui ait déjà embarqué. ..

— Je n'ai pas comment le faire savoir.

Je dois reconnaître que la tournure que prenaient les choses me convenait à merveille. Comme je n'entendais rien au métier de marin, je n'étais pas convaincu de pouvoir mener ma tâche à bien et j'avais la chance de ne pas être, moi, celui qui renâclait devant une mission.

Pascu semblait très embarrassé: Il se promenait de long en large dans la pièce.

— Il faut pourtant trouver une solution.

À le voir se tourmenter à tel point, je me sentais mal à l'aise. Alors que moi je me réjouissais d'avoir trouvé des motifs objectifs pour ne pas remplir une mission, lui, il s'évertuait à chercher une solution.

— Ouais, finit-il par grogner d'un ton pas trop convaincu. Reviens d'ici une heure. Je dois prendre l'avis de quelqu'un. Juste une heure.

Sur le quai, en attendant que le temps passe, je suivais des yeux et des oreilles le remue-ménage du port. Près de la plus grande partie des piles d'objets recouvertes de bâches, des sentinelles étaient en faction. C'était clair: il ne pouvait y avoir en dessous que du matériel stratégique, des armes ou des munitions.

Une heure plus tard, exactement, je me trouvais à nouveau dans le bureau du boatsman, au premier étage.

Il ne paraissait plus avoir sommeil, il ne clignait plus si souvent des paupières. Il m'invita à m'asseoir.

— J'ai trouvé une solution. Elle n'a rien d'extraordinaire, mais c'en est une tout de même. Demain va nous arriver un transport de détenus du

Pénitencier central de Galaţi. Tu te mêleras à eux et de la sorte tu pourras être réparti sur un chaland.

— Pour que je fasse partie du convoi, il faut que j'aie fait quelque chose, que j'aie été arrêté, et mis ensuite sur la liste des détenus détachés.

— Oui, c'est juste, mais il faut sauter les deux premières étapes. Tu t'intégreras aux détenus lorsqu'ils seront en route pour le port.

— Comment ça?

— Et moi qui croyais avoir affaire à un homme expérimenté!... Enfin... Fais bien attention: l'un des deux gardiens de l'escorte nous appartient. Il est gros. Il va falloir que tu t'arranges pour être près de lui. Dans le voisinage du Marché-aux-puces se produira une bousculade. Quelqu'un culbutera un éventaire ou quelque chose de ce genre. Toi, tu devras te joindre au groupe. D'ailleurs tu ferais bien de te changer, mets des vêtements qui ne se remarquent pas. Le reste me regarde. Il y a deux choses que tu ne dois oublier à aucun prix: la bousculade aura lieu près du Marché aux puces et le chaland sur lequel tu t'embarqueras est le N.F.R. 724. As-tu bonne mémoire?

— Oui.

— Alors j'ai terminé. À partir de quatre heures, trouves-toi au Marché aux puces. Il serait peut-être indiqué que tu y fasses un tour aujourd'hui pour bien connaître la topographie des lieux. On ne sait jamais ce qui peut arriver. Si tu étais pris, ni vu ni connu. Moi, je n'ai pas le droit de tomber, je n'ai pas le droit de quitter cette place. Ça c'est le plus important.

Toute cette opération me paraissait très compliquée, surtout après le tour que je fis au Marché en question. La plupart des gens qui avaient quelque chose à vendre étalaient leur marchandise sur du papier, à même le sol, et il était difficile de passer inaperçu. Mais je n'avais pas le choix.

Le lendemain à quatre heures, je me trouvais là, aussi, parmi les acheteurs; j'avais sur moi des vêtements de travail assez crasseux et une chemise plutôt sale. J'avais détruit mes actes le matin même et en cas de razzia, je ne pouvais pas être identifié. À mes nombreuses craintes s'ajoutaient certaines incertitudes plus grandes encore: qu'est-ce que j'aurais à faire sur le bateau si je réussissais à m'embarquer, avec qui devrais-je prendre liaison? Il me semblait qu'isolé sur un bateau, flottant quelque part sur le Danube, j'allais être complètement rompu du mouvement. Mais les tâches, je le sentais bien, venaient de quelque part de très haut, de sorte que je n'avais pas à songer un seul instant à leurs suites. Pascu, qui s'occupait du dispatching de la navigation sur le bas Danube, pouvait à tout moment renseigner les gens en cause quant à l'endroit où je me trouvais. Il était, d'ailleurs, mon seul point de repère dans cette action.

C'est à quatre heures un quart qu'apparut la colonne de détenus: quatorze ou seize individus, la plupart vêtus de bure. Avec mes vieilles hardes ça pouvait aller. Lorsque les détenus arrivèrent à ma portée, je découvris le gardien aux formes replètes dont m'avait parlé Pascu. La colonne était assez compacte et même avec l'appui du gardien, je ne pouvais pas prévoir la réaction des détenus. Désespéré, je cherchais à éliminer tous

les obstacles qui auraient pu me retenir. Si je ne voulais pas rater l'action il me fallait me décider en deux ou trois minutes tout au plus. « Le sort en est jeté » ai-je pensé et juste comme je me préparais à prendre place dans la colonne, l'un des détenus renversait l'étalage d'un marchand de fruits. Pommes et poires de dégringoler et détenus de se précipiter pour les ramasser. Avec une parfaite désinvolture j'ai ramassé moi aussi quelques pommes puis je me suis mis en marche avec les détenus. Après avoir lâché des bordées d'injures, le marchand s'était mis à distribuer des coups de poings et à évaluer les dégâts en chiffres astronomiques. Les gardiens qui avaient difficilement recouvré leurs esprits, ordonnaient la formation en colonnes.

Je me suis aligné, en quelque sorte, et me suis trouvé à côté d'un détenu, une espèce de colosse, avec une barbe de plusieurs semaines. Tandis qu'il mordait dans une pomme tachée de boue, il me regardait d'un air soupçonneux et me faisait signe de me ranger plus loin derrière. Mais les gardiens ne toléraient aucun mouvement: nous devions rester là droits comme des piquets et l'un d'eux, le plus gros, passant près de nous, se mit à nous compter de deux en deux:

— Huit, dix, douze, quatorze... En règle... Demi-tour à gauche, gauche! En avant, marche!...

Le marchand suivait derrière, mais se rendant compte qu'il n'avait aucune chance de récupérer quoi que ce soit, il abandonna sa poursuite tout en nous maudissant en grec.

Mon voisin le colosse se mit à sucer ses molaires, puis il se tourna vers moi, soupçonneux:

— D'où c'est qu'tu sors, toi?

J'avais la sensation qu'il était le seul de la colonne à avoir observé quelque chose. Je lui répondis au petit bonheur:

— Je suis tombé du ciel.

L'armoire à glace leva le nez, regarda les nuages éparpillés, pelucheux.

— Du coup, c'est signe que t'es un ange.

— Dis plutôt une espèce d'archange.

— Tu t'vantes... J'vois bien qu't'as pas d'ailes, faut qu'tu t'sois lancé en parachute.

— Oui, un invisible, par-dessus le marché...

— Dis donc, tu renvoies la balle, toi! Pourquoi qu'tu viens t'fourrer parmi nous?

— Tu es un peu trop curieux.

— C'est mon genre. Réponds ou j'questionne le gardien.

— Je ne te le conseille pas.

— J'aime pas les conseils.

— C'est pour ça que tu te trouves là. Si tu ne veux pas arriver à « l'Éternité », alors boucle-là!

— C't'Éternité, c'est-y une planque?

— C'est le cimetière, p'tite tête.

— P'tite-tête toi-même. Pourquoi qu'tu t'es amené parmi nous?

— Fallait que je m'faufile. Motifs sérieux, crois-moi.

— T'as zigouillé quelqu'un?

— Un type de ton genre. Il était curieux et il me posait des tas de questions.

— Ce serait-y pas un flic qu't'aurais descendu? . . .

— Un commissaire. Boucle-là, le type, derrière, il tend l'oreille.

Le costaud jeta un regard derrière lui, puis à voix basse:

— Dis donc, t'es un malin, toi. Moi c'est y a dix ans qu'j'ai frappé un grand coup. L'même jour, j'ai forcé une vitrine et m'suis laissé prendre. Ça fait qu'j'ai écoppé d'trois mois et j'ai échappé à la sale affaire qui m'aurait valu des années d'bagne. Moi j'aime les gars intelligents.

— Et moi ceux qui ne bavardent pas. Toi, qu'est-ce que tu as à ton actif?

— Un comme qui dirait « égarement d'amour ». Je m'suis emballé pour une gonzesse sans voir son acte de naissance. Elle avait pas l'âge réglementaire.

— J'ai compris: une mineure.

— C'est comme ça qu'y disent dans leur charabia. Viol prémédité, article 194, trois ans et six mois, sans droit d'appel, c'est quéq'chose, tout d'même, l'amour.

À la caserne, on nous a versé par nombre: quatorze. Celui qui commandait, un maître d'équipage édenté et à bec de lièvre, nous fit aligner le long d'un mur et nous compta une fois de plus. Il avait l'impression de s'être trompé, aussi, pour plus de sûreté, il avait chaussé une paire de lunettes aux lentilles fêlées.

— Quinze! . . . Il paraissait plus effrayé qu'étonné. Bougez pas, nom de Dieu!

Et de nous recompter. Quinze!

— Il y en a un de plus, sergent. Qu'est-ce que je vais bien en foutre?

— Vous aurez eu un homme ici à la caserne, sans le savoir. Nous, on vous en a livrés quatorze! Et pour le convaincre, il consulta son ordre de transport. Regardez donc ici, et il poussa le papier vers les lunettes du maître d'équipage. Quatorze.

— Et qu'est-ce que j'm'en vais faire du quinzième.

— Tuez-le, répondit en plaisantant le gros gardien. Mais sachez que, selon moi, il vaut mieux en avoir un de plus qu'un de moins.

Pour me convaincre de ce que le boatsman allait faire de l'homme en surplus, je me suis avancé d'un pas:

— C'est moi qui suis en plus. Excusez-moi. Au revoir. Et faisant celui qui n'avait pas quoi chercher en pareille compagnie, je me suis dirigé vers la porte.

Le boatsman eût tôt fait de courir derrière moi et de me saisir:

— Rentrez dans le rang! . .

Ainsi que je l'avais prévu, à l'instant même trois autres hommes se présentèrent: tous se prétendaient . . . supplémentaires.

— Moi, j'écris qu'il y en a quinze, dit pour conclure le boatsman. On verra bien, plus tard, qui c'est qui est en trop.

À ce moment Pascu aussi entra dans le dortoir de la caserne. Nous inventoriant du regard il me découvrit et parut satisfait. Il nous tint un speech:

« Grâce à la bonté du Maréchal Antonescu, vous autres, messieurs les détenus de droit commun, avez été réintégrés dans la société. Vous avez l'occasion de manifester votre reconnaissance en travaillant avec ardeur. Je désire attirer votre attention sur le fait que votre travail ne sera pas facile: embarqués sur des chalands vous transporterez des munitions pour le front. Ceux d'entre vous qui aurez la chance de vous compter parmi les survivants seront, après la victoire finale, récompensés selon leurs mérites; les autres auront la satisfaction d'être déclarés héros. Et maintenant, en guise de conclusion, je voudrais attirer votre attention sur une chose encore: toute la navigation sur le Danube est sous le contrôle de nos amis les Allemands. Chaque bateau est accompagné d'une petite escorte militaire allemande. De sorte que dès le début, vous devez chasser de votre esprit toute tentative d'évasion, celle-ci étant punie de mort par balles. Sans jugement et sur place. Y a-t-il quelqu'un qui demande des éclaircissements?

— Oui, moi, dit le costaud. Et ceux qui connaissent rien à la batellerie?

— Ils apprendront.

— Et s'ils sont trop bêtes pour ça?

— C'est une catégorie qui n'existe pas. Si toutefois il y en avait un qui soit par trop idiot, il sera renvoyé à la prison. Qui donc serait assez bête pour désirer y retourner?

— Ben y a moi, l'interrompit le costaud. J'préfère r'tourner en tôle. J'ai fait quéqu'chose contre les lois du pays et j'veux purger ma peine. J'veux pas être un héros.

— Par Convention conclue entre la Komandatur allemande et la Direction générale des prisons, vous avez été versé dans la marine. Considérez-vous-en heureux. N'oubliez pas que les autres détenus, ceux qui sont restés en prison, formeront un bataillon disciplinaire. Apprenez pour votre gouverne que les bataillons disciplinaires opèrent sur le front, en première ligne.

Au cours de la nuit, six détenus furent répartis sur différents chalands. Le lendemain, à l'aube, ce fut mon tour. Un courrier en uniforme de matelot m'appela par mon nom et me tendit un petit billet sur lequel se trouvait calligraphié: N.F.R. 724. Débarcadère 2.

En route vers le bateau, le courrier s'arrangea pour passer près de moi et me glissa à l'oreille:

— À Orşova, quelqu'un va te demander si tu as chanté dans les chœurs de Sulina. Tu lui répondras: Oui, j'étais ténor. Bonne chance !

Le chaland était vieux, son tillac était en bois, enduit de goudron et les pompes à main, tout comme le tambourin, étaient rouillés. N'importe quel ignorant des choses de la batellerie aurait pu se rendre compte que la péniche était bonne pour la réforme.

Le timonier, c'est certain, n'avait pris son poste que depuis quelques jours, à moins que, par paresse, il ait attendu qu'un marinier lui tombe du ciel pour l'atteler au travail. Sur le pont, entre les câbles de manœuvre, des myriades de mouches bourdonnaient sur des écorces de melons. Sans doute le timonier n'était-il pas à bord ou bien dormait-il encore. Je me suis assis sur le couvercle des dépôts, humides de rosée, dans la pensée de l'attendre. Les fenêtres de la cabine, celle de la poupe étaient opaques de crasse. L'extérieur portait les traces de pluie, et l'intérieur—celles de la fumée de la lampe à pétrole. Personne sur le pont, pas l'ombre d'une escorte! ou bien Pascu avait voulu nous faire peur ou bien l'escorte n'était pas encore arrivée. Si je l'avais voulu, j'aurais pu à ce moment-là quitter le bateau et disparaître dans le va-et-vient du port.

Vers midi le timonier fit son apparition: nu-pieds il tenait ses mains bien enfoncées dans les poches de son pantalon. En le voyant sortir de sa cabine, je fus convaincu qu'il portait un maillot noir à manches longues. Ce n'est que lorsqu'il arriva tout près que je me rendis compte qu'il était velu comme un singe. Il paraissait de mauvaise humeur.

— Qu'est-ce que tu cherches ici?

— On m'y a réparti comme marinier.

— Tu n'as pas d'effets?...

J'avais appris entre temps que les mariniers s'embarquaient munis de casseroles, d'assiettes, d'outils de fer et de provisions pour quelques jours. À la caserne, on ne nous avait rien donné. Je ne possédais qu'un chèque allemand de 200 marks, que je pouvais changer en lei à n'importe quelle agence portuaire. Pensant qu'il valait mieux ne pas entamer mon argent, je ne lui ai répondu qu'après une longue hésitation.

Je me suis levé, plutôt par curiosité que par respect; je voulais voir s'il était plus grand que moi: Ce n'était pas le cas. Au contraire. Je le dépassais d'une demi-tête, en échange il était deux fois plus gros. Il portait un pantalon retenu par une large ceinture, plutôt un ceinturon, muni d'une boucle de cuivre carrée. J'ai attendu qu'il me pose d'autres questions, mais le timonier semblait satisfait de ce que je lui avais appris. Il contemplait le Danube, étonné aurait-on dit du paresseux écoulement des eaux; il cracha entre ses dents puis s'assit sur des traverses en tirant ses jambes sous lui. Je m'assis à mon tour.

— Si vous pensez qu'il est bon que je me taise, je puis très bien le faire. Je sais me taire mieux que personne. Je m'appelle Alexandru Chiriţă.

Le timonier fronça les sourcils et j'eus même un instant la sensation qu'il était mécontent de ce nom. Je ne me trompais pas:

— Un seul suffit. Lequel choisis tu?

— Si vous n'avez rien contre, ce sera Chiriţă. C'est plus court.

— C'est ce que je pensais moi aussi.

— Et vous, comment vous appelez-vous?

Je désirais nouer la conversation, me rendre compte à qui j'avais affaire.

— Monsieur le timonier. C'est mon nom. On m'appelle aussi Duma, mais vous n'avez pas besoin de vous servir de ce nom. Il me tendit toutefois la main par habitude peut-être. Il avait une main large comme une pelle, avec de gros doigts noueux, comme dépourvus de phalanges.

— As-tu déjà embarqué?

— Non.

— Ça se voit.

— À quoi, monsieur le timonier?

— D'abord parce que tu parles beaucoup.

— Et ensuite?

— Ensuite, un marinier qui a déjà embarqué sait ce qu'il doit faire. Voyons un peu: ce tillac ne te dit rien?

J'ai jeté un regard sur le dit tillac ne sachant pas de quoi il parlait.

— Non.

— Tu vois bien ! Si tu avais déjà été sur une péniche, ce tillac t'aurait dit quelque chose.

— Il est sale.

— Tiens, tiens, tu n'es pas si bête que ça. En effet il est sale. Attaque-le et astique-le moi.

Je ne savais pas comment m'y prendre, mais j'ai tout de même fait quelques pas, pour qu'il se rende compte de ma bonne volonté.

— Écoute voir un peu, Chiriță, comment as-tu fait pour t'engager comme marinier?

— Ce n'est pas moi. On m'a réparti.

— Voilà un terme nouveau. Et qui donc t'a réparti?

— La direction du pénitencier.

— Hein? De quoi?... Tu es un détenu?

— Oui.

Pour la première fois depuis le début de notre conversation, j'ai découvert dans les regards du timonier un certain intérêt.

— Et pourquoi as-tu été condamné? Pour vol?

— Non. J'ai dit de gros mots. J'ai injurié qui il ne fallait pas.

Je voulais bien paraître intéressant; mais tout de même pas être considéré comme un vaurien.

— Donc, tu ne veux pas le dire. Ça ne fait rien. Je l'apprendrai tout de même.

— J'ai tué un homme.

— Vrai de vrai?... Tu n'as pas la gueule d'un homme capable d'en tuer un autre.

— Quelle sorte de gueule est-ce que j'ai?

— Une gueule de pick-pocket. D'un de ces types qui vous chipe votre portefeuille dans le tramway. Des poux, tu en as?

— Non.

— Déshabille-toi !

J'ai ôté ma veste et l'ai regardé, interrogateur.

— Mets-toi à poil et jette tes frusques, là sur le tillac.

J'ai jeté mon pantalon et ma chemise comme il me le demandait.

— Sais-tu nager?

— Oui.

— Alors, ôte aussi ton caleçon et jette-toi à l'eau. Ensuite, accroche-toi à la barque du gouvernail. Tu y trouveras du savon. Lave-toi.

D'un seul coup de pied, il avait jeté tous mes vêtements dans le Danube.

— Vas-y ! Saute !...

Nu comme un ver, je n'avais pas à répliquer. Je me suis jeté à l'eau. Elle était sale et froide.

D'en-haut, du tillac, le timonier me suivait des yeux. Ma façon de nager lui plaisait. Il vint à la poupe et lança dans la barque un morceau de savon.

— Lave tout. Fais pas d'économies.

Plus tard, il me lança dans la barque un pantalon de velours noir et un maillot à rayures.

— Ça va maintenant, tu as l'air d'un homme. Un conseil, m'sieur le détenu: c'est de te comporter convenablement sur le bateau, sinon, je te fous dans le Danube.

Dans ma cabine de marinier, ça sentait le moisi et les punaises. En y descendant, je fus pris d'un vertige. A grand-peine je réussis à ouvrir les fenêtres. L'endroit était exigu, c'est à peine si je pouvais m'y tourner. Il n'y avait là qu'un seul lit étroit, un placard enfoncé dans le mur et une table pliante.

À la porte de la cabine, le timonier suivait des yeux tous mes mouvements. Je lui ai demandé, soucieux:

— Il y a des punaises?

— Il y en a. Je te fais un bon et tu toucheras du soufre au dépôt. Tu le fais brûler et tu peux dormir comme un pacha. Comme il se préparait à dire encore quelque chose, il se ravisa. Il laissa passer un certain temps, puis, sur un ton de commandement: N'oublie pas le tillac. Demain à cinq heures, on lève l'ancre.

Après avoir été chercher deux kilos de soufre au dépôt du port je me suis occupé de la désinfection de la cabine. Juché sur la plate-forme d'une grue à main, le timonier suivait d'un air ennuyé le lent écoulement de l'eau. Plus tard, mécontent de mon silence, il cracha à plusieurs reprises dans le Danube. Vers le soir, vêtu en citadin il descendit sur le quai. Il me cria de la rive:

— Je reviendrai le matin. Puis, voyant que je ne lui répondais rien, il ajouta: je vais chercher ma femme.

Je ne savais pas pourquoi il lui fallait me rendre compte de ses actions. De la tête, j'ai fait un signe et me suis remis à ma besogne. Ce n'est que plus tard que, pensant à lui, je me suis dit que la présence d'une femme sur le bateau n'était pas chose bien sensée: le Danube était miné, et les péni-

ches transportaient des munitions, cela n'était un secret pour personne. C'était la première nuit que je passais sur un bateau; sur la rive, les becs de gaz peints en bleu pour le camouflage semblaient très éloignés et comme filtrés par le brouillard. On n'entendait guère, dans le silence de la nuit que le lent écoulement de l'eau et des éclats de rire venus d'un moniteur, lorsque s'ouvrait la porte d'une cabine. Les Allemands avaient amené sur leur bateau des femmes qui, ivres, pouffaient à tout moment.

Dans l'air flottait une odeur d'acacia mêlée à un relent de poisson salé.

Le timonier arriva à l'aube, vers quatre et demie. Je l'avais reconnu de loin, à sa démarche balancée de gorille. Derrière lui, juchée sur un petit chariot à deux roues, se tenait sa femme. Tête basse, comme si elle avait honte de se montrer devant les gens du port.

Près de la péniche, le timonier me cria, de sa voix de rogomme:

— Eh alors ! qu'as-tu à rester là comme un idiot ! . . . Bouge-toi et aide au chargement des bagages.

Tout d'abord j'ai pensé n'avoir pas bien entendu, mais le timonier m'ayant encore une fois traité d'idiot, je lui aurais cloué le bec s'il n'y avait pas eu tout ce monde sur le quai. Néanmoins, j'ai considéré plus tard que j'avais bien fait de ne pas riposter: j'avais une mission à accomplir et il n'y avait aucun sens à commencer mon action par un faux-pas. Je suis allé sur le quai, j'ai salué la femme d'un bonjour à peine perceptible et me suis emparé d'une caisse à oranges remplie de casseroles. Elle avait peu de vêtements, autrement dit autant qu'il en faut pour un voyage sur un fleuve miné.

Après l'avoir aidée à s'installer, je suis allée à la proue et me suis assis sur un tambour. La matinée était tiède, sans vent, et le soleil à peine levé sur un ciel incolore, presque transparent. Les ombres allongées des maisons semblaient violettes sur le bitume gris du quai et rappelaient quelque chose d'inexplicablement triste. Je pensais que Duma observait le nettoyage que j'avais fait, mais il était trop occupé par les manœuvres de la mise en route. Il n'avait même pas eu le temps de me traiter d'idiot.

Ce n'est que le lendemain que la femme se montra sur le pont. Je la vis alors pour la première fois. Ni belle ni laide. Le rouge de ses joues mettait plus encore en évidence la pâleur de son visage, ses lèvres gercées et jaunâtres, rongées de fièvre. Le dos courbé, elle serrait ses épaules, comme les malades du poumon.

Lorsqu'il l'aperçut, le timonier la rudoya et la femme, effrayée, redescendit vite dans la cabine. Je ne la vis plus plusieurs jours de suite: elle ne reparut qu'après un bombardement d'aviation, dans le voisinage de Vidin. Les flammes s'étaient emparées des quais et se reflétaient, folâtres, sur le poli ondulé du Danube.

Le timonier montra qu'il était un homme courageux: durant le bombardement il se promenait sur le pont et injuriait sa femme parce qu'elle avait interrompu sa besogne à la cuisine. Elle se tenait des deux mains à la cabine du timon et, regardant les flammes sur la rive, n'y comprenait rien.

Les mariniers qui descendaient le fleuve exagéraient le minage du fleuve, ils racontaient comment avait sauté le remorqueur hongrois, le Kékes et comment avaient sombré les trois chalands Loyd près du pont de Baïa. Assaillis par les bateliers, les employés des agences de navigation haussaient les épaules, en signe d'impuissance et ne fournissaient aucune information.

Afin de ne pas perdre de temps avec les questions administratives, et particulièrement avec la préparation des repas, le timonier avait décidé que je les prendrais chez lui. Grâce à cette mesure, je le remplaçais plus souvent au timon et il pouvait se reposer. D'habitude, j'étais le premier à manger. J'entrais dans la cuisine, je disais à la femme un «je vous baise les mains» ainsi que me l'avait enseigné le timonier:

— Faut savoir se comporter avec les femmes. Sois convenable, ne souffle ton nez que dans ton mouchoir.

Je m'imposais une discipline dont je ne me serais pas cru capable. Je le remerciai de son conseil, tout comme si j'avais appris des choses nouvelles.

Au début, la femme du timonier laissait les plats qui m'étaient destinés sur la table, puis disparaissait quelque part dans la cabine d'en-bas et ne revenait qu'après mon départ. Plus tard, elle remontait avant que j'aie terminé mon déjeuner pour me demander si j'avais mangé à ma suffisance puis, curieuse, elle s'asseyait devant moi, me regardait manger, sans avoir le courage de m'adresser la parole. Elle devinait seulement mes intentions et parfois, quand elle était en bonne disposition, elle me demandait si je désirais reprendre encore quelque chose:

— Non madame, merci. Votre soupe était excellente.

Elle aimait que je loue sa cuisine: ses yeux sans éclat prenaient vie, s'agrandissaient, curieux. Un jour n'y pouvant plus tenir, elle me demanda:

— Est-ce vrai que vous avez tué un homme?

Je ne pouvais pas nier, sans doute le timonier lui avait-il relaté notre conversation, il me fallait jouer jusqu'au bout mon rôle d'assassin.

— Oui, madame.

— Et vous ne craignez pas la colère de Dieu?

— Non, madame.

— Vous avez du courage. Mais vous me faites horreur.

— À votre gré, madame. Merci pour votre déjeuner. Le ragoût était très bon.

Depuis ce jour-là, chaque fois que je prenais mes repas chez elle, elle me regardait, curieuse, en suivant tous mes mouvements, dans l'espoir, je pense, de découvrir un geste, quelque chose enfin qui trahisse l'homme capable de tuer. Moi, me sachant étudié, je cherchais à paraître le plus blasé qui soit. Quelquefois, lorsque je la sentais me fixer, je levais les yeux, je lui souriais tandis que perdant contenance elle enlevait des miettes inexistantes sur son tablier ou contrôlait sa ceinture pour voir si la boucle tenait encore. Si elle en avait eu l'audace, elle m'aurait questionné en détail, mais

timide elle se contenait de ce qu'elle imaginait. Il arrivait pourtant de me demander comme par hasard:

— Vous êtes marié?

— Non, madame.

— Et dites, qu'auriez-vous fait si vous étiez resté en prison? S'il avait fallu que vous passiez le reste de vos jours entre quatre murs?

— J'aurais réfléchi, madame.

— Oui, c'est beaucoup de pouvoir penser. Moi aussi je reste parfois jusqu'au point du jour à réfléchir.

— Et à quoi madame?

— Aux choses qui me regardent.

Je savais qu'il était inutile d'insister: elle ne voulais pas en dire davantage, et moi non plus, je n'étais pas tellement curieux.

— Merci, madame, le gâteau était très bon.

À Vienne, avant que l'on nous remorque au quai militare, on nous annonça que le bateau allait être démagnétisé. Opération qui demandait quelques jours sans que nous ayons toutefois le temps de nous ennuyer: les Allemands surveillaient nos pas et mettaient deux fois par jour nos cabines sens dessus-dessous.

Un soir, alors que le timonier était allé en ville pour des achats, sa femme monta sur le pont: elle avait mis ses habits du dimanche et paraissait plus jolie que d'habitude.

— Vous ne vous rendez pas en ville, vous?

— Non, madame.

— Vous n'êtes même pas allé dans le port.

— Non, madame. Mais vous non plus n'avez pas quitté le bateau . . .

— C'est mon mari qui m'en empêche.

— Moi, c'est la police.

— Au fond, c'est la même chose.

Elle avait beaucoup tardé à me répondre.

— Je n'y ai jamais pensé . . . Vous avez raison, vous savez.

À cause des bombardements, le chargement du bateau demanda douze jours. Durant tout ce temps, il était rempli de soldats, d'agents. Ceux-ci ne permettaient pas à la femme du timonier d'allumer le feu, de faire la cuisine. Aussi n'ayant que faire, elle restait continuellement à l'ombre du timon et regardait avec indifférence les piles de caisses de munitions qui se balançaient au-dessus du chaland et parfois lorsqu'elle croyait ne pas être vue, elle pleurait. Elle était vraiment poitrinaire et la peur se lisait dans ses grands yeux humides. Elle avait une toux sèche et elle se couvrait la bouche d'un grand mouchoir de couleur pour que je ne voie pas les taches de sang. J'avais pitié d'elle mais ne savais pas comment la réconforter. Si je la saluais, elle me répondait d'une brève inclinaison de tête, comme si elle avait été muette. Jamais je ne l'avais entendu parler à haute voix sur le tillac. En échange, son mari lui criait après comme si elle était la dernière des domestiques.

Le chargement était sur le point de s'achever lorsqu'un certain soir le timonier me pria de dîner avec lui. C'était son anniversaire. Sa femme avait préparé des plats pour toute une compagnie. Éméché, le timonier avait envie de parler:

— Je t'avoue, tu sais, que je n'aurais jamais cru fêter mon quarantième anniversaire avec un criminel à ma table. Tu me permets de te désigner comme ça?

— Bien sûr.

— Sache que je t'en ai demandé la permission, pas parce que j'ai besoin de ton approbation, mais par respect pour ma propre éducation. Tu comprends?

— Oui, monsieur le timonier.

Sa femme nous versa à chacun un verre de vin rouge.

— Au fond, poursuivit le timonier, tu n'es pas un mauvais bougre. Je pensais avoir du fil à retordre avec toi. Mais, sois-en convaincu, je n'avais guère de souci: au premier manquement, je te précipitais dans le Danube... Avoue que tu as eu peur de moi.

— Oui, j'ai eu peur, monsieur le timonier.

— Moi, j'aime les gens sincères. Tu as entendu, ma femme?... À lui aussi je lui ai fait peur!... Et moi qui suis bon, comme du pain tendre, bien sûr aussi longtemps qu'on me marche pas sur les pieds. Allons, bois un coup, bois en mon honneur!

J'ai levé mon verre et l'ai regardé droit dans les yeux:

— À votre santé, monsieur le timonier. À la vôtre et à celle de votre épouse.

— Dis donc, toi, tu t'y connais en politesse... Mais tu sais, le premier verre, c'est en mon honneur, rien qu'au mien. Pour elle — il désignait sa femme d'un mouvement du menton, il y a à boire en quantité.

Il avala son vin d'une lampée puis jeta un regard de mon côté pour voir si je buvais. Il était bon, ce vin-là. Je le bus d'un trait.

— C'est que tu sais boire, dis donc! Demain ou après-demain, on part nous aussi. Si tout se passe bien, je vais faire une ripaille, tu sais de celles qu'on n'oublie pas. Dis voir, tu y crois, toi, à la victoire finale?

— J'y crois.

— Alors, ça va.

J'étais au gouvernail et je regardais les caisses alignées sur le pont.

— J'aimerais croire que dans l'une d'elles se trouve l'arme secrète dont parle le Führer. Si c'est nous qui la transportions, cette arme-là, hein? Ça ne serait-il pas beau?

— Très beau même!

— Eh bien! buvons un coup pour ça. Pour cette arme nouvelle, parce que sans elle, on risque de se retrouver un beau jour le cul tout nu. Si les bolchéviks arrivent, alors toute ma fortune, je veux dire — il regarda de nouveau sa femme — toute notre fortune sera foutue. Dis voir un peu toi, avant de tuer, tu faisais de la politique?

— Non.

— C'est normal. Quel intérêt y aurais-tu eu? Les va-nu-pieds n'ont pas de motifs pour faire de la politique. Où vas-tu? demanda-t-il à sa femme qui se dirigeait vers le tillac.

— Prendre un peu d'air.

— Vas-y mais, hein, prends garde de ne pas te soûler. Il éclata de rire. D'un rire bruyant comme s'il en avait dit une bien bonne. Après qu'on eut cessé d'entendre les pas de la malheureuse, il se tourna de mon côté: on la croit morte, en bas, dans la cabine, et madame se ballade sur le pont.

— Madame est-elle souffrante?

— Es-tu complètement idiot ou fais-tu semblant de l'être? . . . N'as-tu pas vu dans quel état elle est? Chaque jour, elle crache un morceau de poumon. Je me demande comment il lui en reste assez pour respirer.

— Je le regrette vivement.

— Ne regrette rien ! Le bon Dieu sait ce qu'il fait. La vie appartient aux forts. Ici sur terre, les choses sont mal distribuées. Telle que tu la vois, pourrie de maladie — fit-il en désignant le tillac du menton — elle est pleine de sous. Et un homme comme moi, à qui il ne manque pas une molaire, j'ai tout le temps été gueux. La pitié, c'est bon pour les faibles. Ils prêchent la charité parce qu'ils en ont besoin. Allons, bois . . .

Le 2 août arriva l'ordre de partir en dérive. Selon les experts, le chaland arriverait sûrement, de la sorte, à destination. Armés jusqu'aux dents, les deux soldats qu'on avait répartis comme convoyeurs étaient aussi effrayés devant l'eau que des lièvres devant des serpents. Ils jetaient des regards torves sur le Danube dans l'espoir de découvrir les mines avant qu'il ne soit trop tard. Littéralement ils m'assaillaient de questions: comment, de quelle façon saute un chaland, et quelles sont les chances de s'en sortir en cas d'accident. Toute la journée ils allaient et venaient, ceintures de sauvetage au dos et suaient comme des portefaix.

La seule personne à garder son calme sur le bateau était la femme du timonier. Une quiétude étrange, absurde s'était emparée d'elle; nullement impressionnée d'avoir à vivre sur un dépôt de munitions de huit mille tonnes elle me faisait au contraire l'effet de s'amuser de la peur des autres.

— Vous-même, me demanda-t-elle quelques jours après notre mise en route, vous ne craignez pas de sauter?

— Non madame.

— Moi non plus. Depuis que nous avons cette cargaison, je n'ai plus peur de la mort. Avant, l'idée seule de fermer les yeux à jamais me faisait suer sang et eau. Maintenant, je dors bien, comme un être sans souci.

— Pourquoi devriez-vous avoir des soucis, madame?

— Croyez-vous que les motifs me manquent?

— Je n'en ai aucune idée.

— Sachez que ce n'est pas ce qui me manque. Je suis très riche. J'ignore le montant exact de ma fortune. Mes parents, des armateurs, possédaient

une foule de bateaux fluviaux et moi j'ai été élevée chez les sœurs. C'est au couvent que j'ai appris leur mort. Ils voyageaient à bord d'un navire qui se rendait au Pirée et qui a fait naufrage. C'était l'Hélicon II...

— Quelles balivernes racontes-tu là? entendîmes-nous la voix du timonier. Allez, ouste, Chiriță, avale vite ta pitance et viens me relayer. Je meurs de sommeil...

À cause de la cargaison sans doute, le timonier était tout le temps agité et ne pouvait résister ses six heures à la barre. À la fin de sa relève, il était mort de fatigue, il lui arrivait même de s'endormir au gouvernail, et si par hasard il avait bu un verre de rhum, il fallait des seaux d'eau entiers pour le réveiller. Quand il avait du temps libre, il s'entretenait avec les sentinelles, discutait de questions politiques et parlait avec plus de conviction que les Allemands de l'arme miraculeuse annoncée par Hitler. L'un de ces soldats était un caporal natif d'Autriche, un petit homme chétif, qui ne comprenait rien à ce qui se passait autour de lui. Comptable, avant la guerre, dans un élevage de poulets, il se voyait, en rêve, chez lui, parmi ses belles Leghorns blanches, quelque part sur les collines ensoleillées du Tyrol. Son compagnon, lui, se considérait intellectuel: il avait fait deux semestres à la Faculté de Médecine. Il était convaincu que ses malheurs venaint de son professeur de pédiatrie qui ne pouvait pas le souffrir à cause de ses boutons et l'avait, de ce fait, recalé à l'examen.

La femme du timonier attendait impatiemment l'heure du déjeuner pour pouvoir échanger quelques paroles avec moi.

D'habitude, elle me parlait à voix basse, afin de ne pas être entendue du timonier.

— Vous devriez me dire ce que vous désirez manger.

— Cela m'est indifférent, madame.

— Comme vous voudrez. Vous savez, cette nuit j'ai pensé que lorsque nous nous parlons, je suis la seule à poser des questions. Vous, rien ne vous intéresse?

— Non madame. C'est que je ne suis pas curieux de nature.

— Je m'en suis bien rendue compte. Dites-moi, c'est très difficile de tuer quelqu'un?

— Ça dépend. Mais si vous me prenez pour un expert en la matière, vous vous trompez.

— Sans être expert, vous avez tout de même une certaine expérience.

— Ça c'est vrai. Alors, je vais vous le dire. Il n'y a pas de difficulté, si on sait pourquoi on le fait. Mais il faut avoir un motif très sérieux, qui ne vous laisse pas le choix.

— C'est bien ce que je pensais.

Appuyée à son fourneau, elle me regardait avec envie. Elle m'enviait d'avoir eu le courage de faire ce qu'en vérité je n'avais pas fait, elle m'enviait d'avoir bon appétit, de rire, de paraître un homme sans soucis. Les autres personnes qui se trouvaient à bord, elle les haïssait: les Allemands l'ignoraient, tant ils craignaient la contagion.

— Moi je n'en ai plus pour longtemps, monsieur Chiriţă. Un an tout au plus. Et encore, la moitié seulement sur pieds. Après je ne pourrai plus quitter le lit.

— Qu'est-ce qui vous fait croire ça, madame?

— Je suis tuberculeuse. Ce sont les médecins qui me l'ont dit.

— Alors pourquoi êtes-vous venue sur le bateau? Chez vous, c'était moins fatigant.

— Vous avez raison. Mais ici l'air est pur.

— Autant que je sache, vous ne vous êtes mariée que quelques jours avant l'embarquement. Pourquoi?

— Je ne sais pas au juste. Je voulais vivre. Je ne savais pas que Ion ne me voulait que pour mon argent.

— Il n'ignorait pas que vous étiez malade?

— Non, il était au courant.

— Votre déjeuner était excellent, merci, pour le rôti surtout.

La nuit, lorsque nous jetions l'ancre et que les vagues se calmaient, le silence enveloppait le bateau. De temps en temps seulement on entendait le rire de l'ancien étudiant en Médecine qui jouait des tours à son compagnon; il lui faisait des croche-pieds, l'autre tombait, et lui, rempli d'aise, riait à gorge déployée.

A Orşova, le douanier, venu faire une perquisition, demanda au timonier s'il n'avait pas fait partie des chœurs à Sulina. J'ai tressailli et j'ai craint d'être trahi. Après avoir entendu la réponse négative du timonier, je me suis entretenu avec le douanier.

— C'est moi qui ai chanté à la chorale de Sulina. J'étais ténor.

Comme s'il n'avait rien entendu de mon intervention, le douanier s'affaira: il remplit divers formulaires, puis compléta le procès-verbal de perquisition. J'ai eu beau le suivre de près, il ne fit aucunement attention à moi. Le soir, au coucher, j'avais la conviction que le douanier n'était pas l'homme que je devais rencontrer. J'était bien décidé, lors de mon retour à Bucarest, au cas où j'aurais l'occasion de m'entretenir avec les camarades qui répondent de tout l'appareil technique, d'attirer leur attention sur les textes de contact: une pareille chorale avait sans doute existé à Sulina, le douanier pouvait en avoir fait partie et la question était réelle, et non pas utilisée en tant que parole. Qui sait quelles complications auraient pu se produire si le douanier m'avait posé quelques questions supplémentaires sur la dite chorale.

Le lendemain, l'avis de départ étant donné et le pilote chargé de prendre le commandement durant le passage entre les Portes de Fer à son poste, je cherchais le douanier du regard. Mais celui-ci n'était pas monté à bord. Demeuré sur la rive, il regardait d'un air indifférent les manœuvres de départ. En route, alors que je me trouvais seul avec le pilote, celui-ci me demanda à brûle-pourpoint.

— C'est vous le choriste de Sulina?

— Oui, c'est moi. Le douanier vous l'a dit?

— Oui. Après quoi, sans me regarder, il me fit toute une série de communications: Gravez bien dans votre mémoire: le kilomètre 147. Les camarades vous y attendront. Vous leur remettrez les armes. Dans les caisses D. W. 12 se trouvent des grenades, dans les caisses oblongues, des pistolets automatiques. N'oubliez pas, le kilomètre 147. Faites en sorte d'y arriver de nuit. Maintenant, allez sur le pont, le timonier arrive.

J'étais abasourdi par la tâche qui m'était échue. Je ne savais comment me procurer des armes, avec les sentinelles sur le pont. Les caisses oblongues étaient sous la bâche, et celles qui portaient l'inscription D. W. 12, toutes proches de la cabine du timonier. Durant le jour, impossible d'entreprendre quoi que ce soit, et la nuit, le plus petit bruit devenait perceptible.

À la mi-août, les nuages disparurent, le ciel devint vitreux et les journées était toutes pareilles: longues, sans le moindre souffle de vent, sans une goutte de pluie. Les nuits tombaient brusquement, sans crépuscules et la lumière des étoiles était telle que le ciel rappelait un fond de tableau exécuté par un mauvais peintre.

Mon premier soin fut de ne plus coucher dans ma cabine, mais sur le tillac, près des caisses recouvertes par la bâche. Il ne restait plus que deux ou trois jours pour arriver au kilomètre indiqué et je n'avais encore rien fait de concret. Le seul allié sur lequel je puisse compter sur le bateau ou, dans le pire des cas, obtenir la neutralité, était la femme du timonier. Aussi ai-je essayé de me montrer très gentil à son égard: je voulais posséder des renseignements sur le sommeil de son mari.

— J'ai appris que vous débarquiez à Galaţi, à ce que m'a dit Duma.

— Oui, il veut me faire hospitaliser.

— Pour se libérer de vous?

— Oh ! moi je n'ai jamais eu le courage de penser d'une manière tellement concrète. Je crois que oui.

— Redonnez-moi donc un peu de soupe. Elle est très bonne.

— Avec plaisir. Il espère me voir mourir ici sur le bateau pour pouvoir, une fois arrivé à Galaţi, mettre la main sur toute ma fortune. Elle soupira longuement: Oh ! si j'avais votre courage... Mais pas seulement ça. Il me faut aussi un motif. Un motif sérieux, parce que je ne voudrais pas me présenter devant Dieu couverte de péchés. Dites, vous devez le savoir, vous, est-ce que les hommes ont le droit de faire justice eux-mêmes, ou doivent-ils attendre le jugement d'en-haut?

— Il est difficile de répondre à cela, madame. Quelquefois il faut faire justice soi-même, d'autres fois être contraint de le faire... Mais lui, n'a-t-il pas de remords? Peut-il dormir tranquille?...

J'étais heureux d'être parvenu là où je voulais.

— S'il dort tranquille?... Oh ! la la ! Oui... Il ronfle... À peine entre-t-il dans la cabine qu'il se jette sur son lit et ronfle. Peut-être fait-il semblant, pour ne pas avoir à s'entretenir avec moi... Je ne pense pas avoir échangé avec lui plus de dix mots par nuit. Ce que je vais vous dire est gênant, mais je me suis mariée par curiosité. Je voulais savoir ce que

l'on ressent quand on est femme... Moi aussi j'ai bien le droit à un peu de vie... Je vous en prie, n'allez pas me mépriser!... Et, tête basse: je me suis mariée inutilement. Il prétend être atteint d'une maladie inavouable ... Peut-être qu'il me ment pour ne pas s'approcher de moi et risquer d'attraper lui aussi la tuberculose. Je sais bien que je n'aurais pas dû vous dire tout ça.

— Mais si, madame. L'homme se sent allégé lorsqu'il se confesse. Bien sûr, moi je ne suis pas prêtre, mais je vous comprends.

— Dites, pourriez-vous être, une seule fois, mon mari? Je sais que c'est honteux de mendier cela, mais je ne puis faire autrement. Dites, le pourriez-vous?

— Madame, moi je ne suis pas poli. Elle était si désespérée qu'il m'était impossible de refuser. Je vous le répète, je ne vous le dis pas par politesse: je voudrais bien l'être.

— Je vous remercie de m'avoir répondu de cette façon, mais ce n'est pas nécessaire. Pour moi, tout est fini. Même si vous m'avez menti, sachez que vous m'avez fait plaisir. Je suis convaincue que le fait de tuer un homme n'est pas toujours un crime. Pour moi, vous n'êtes pas un criminel. D'ailleurs je ne puis m'imaginer que vous ayez pu tuer. Ne me répondez pas. Laissez-moi croire ce qu'il me plaît.

— Merci pour votre excellent repas, madame.

Le lendemain, de petits nuages éparpillés se montrèrent du côté de la rive bulgare, après quoi le ciel devint d'un gris sombre. Le soir, tout fut enveloppé d'obscurité, la Voie lactée disparut elle aussi, et le ruban argenté du Danube perdit son lustre. J'étais décidé à opérer cette nuit-là. Couché de meilleure heure que d'habitude, je veillais: à cause de l'obscurité, les Allemands avaient préparé leur café plus tôt que de coutume et s'étaient littéralement jetés sur les lits de leur tente improvisée. Un certain temps, le comptable écouta la musique que transmettait Vienne: Bel Ami, chantée par Willy Forst, puis, la pluie s'étant mise de la partie, il commença à ronfler. L'autre soldat s'agita sous la tente, tourna le bouton de la radio, écouta les nouvelles du front de Iaşi puis, allumant une cigarette, il se mit à fumer, rêveur, en regardant l'obscurité. Il ne s'endormit qu'à minuit passé. Je voulais me lancer immédiatement à l'attaque, mais je découvris de la lumière à la fenêtre de la cabine du timonier. Celui-ci avait volontairement laissé l'ampoule allumée ou bien il s'était mis inopinément à lire. Attendre n'avait pas de sens pour moi: nu-pieds, pour faire moins de bruit, je me suis glissé jusqu'à la pile des caisses oblongues et me suis fourré sous la bâche. Le bédane préparé quelques jours auparavant était là, mais les caisses ne cédaient pas; leurs parois s'ajustaient à l'aide de ferrures de métal et elle étaient faites d'un bois dur passé au rabot. Le manque de visibilité rendait mon travail plus difficile encore; il me fallait palper chaque charnière, forcer les clous avec grande précaution. Une seule fois mon ciseau m'échappa des mains et le tillac se mit à résonner longuement comme une cloche de bronze. Je suis resté sans mouvement plus de dix minutes, pour me convaincre que personne ne m'avait entendu. C'était déjà le point du

jour quand j'entendis des pas du côté de la cabine du timonier. Je les ai reconnus immédiatement à leur lourdeur, c'étaient bien les siens. Convaincu de ce qu'il était ivre et qu'il était sorti pour prendre de l'air, je suis resté immobile sous la bâche et j'entendais les battements de mes tempes comme autant de coups de casse-pierre.

Après avoir allumé une cigarette, le timonier s'était mis en marche vers la proue. Je savais que découvrant ma couche vide il allait donner l'alarme. Une toux tabagique l'arrêta, il cracha et jura comme un possédé, puis il s'éloigna. Je respirais soulagé, bien que non convaincu qu'il n'ait rien observé. Sortant ma tête de sous la bâche, je le suivais des yeux: justement il descendait les marches conduisant à sa cabine.

J'ai transporté une vingtaine de pistolets automatiques dans mon réduit et les ai cachés dans le seul endroit possible: sous le lit.

La nuit suivante, j'ai pu prendre aussi les grenades. Content d'avoir rempli une partie de ma mission, j'étais joyeux. À tel point que le timonier me jeta un regard torve:

— Qu'est-ce que t'a pris, dis donc...

— On est près d'arriver chez soi, monsieur le timonier.

— Oh ! toi, tu n'y arriveras jamais. Ou bien tu vas faire encore un trajet, ou bien tu t'en retournes en prison. Ou alors c'est ici qu'est ta maison?

— Chaque homme a son chez soi, monsieur le timonier.

— Ça c'est vrai. Se tournant vers moi, il cherchait mon regard. Dis voir un peu, mon gars, toi, tu ne m'as jamais dit qui tu étais, d'où tu venais..

— Je viens de prison.

— Non, mon vieux. En prison tu y vas.

Je me suis rendu compte que Duma avait découvert les caisses éventrées ou que même, qui pouvait le savoir, il m'avait vu opérer sous le bâche. J'étais tendu comme un arc.

— Celui qui vient de là y retourne, continua le timonier. C'est un dicton. Moi je t'ai demandé d'où tu venais, qui tu étais, de quoi tu t'occupais avant d'être un détenu...

— Ajusteur.

— Sais-tu combien mesure une lime de quatorze?

— Dans les trente centimètres...

— Oui, c'est bien ça. Donc, tu étais ajusteur. Un beau métier. Et tes parents?

— Je n'en ai pas eus.

— Tu es un enfant naturel?

— C'est ce qu'on dit.

— Et elle qui a joué pour toi le rôle de la nature, qu'est-ce qu'elle faisait?

— Ma mère?

— Dis donc, tu renvoies la balle plus vite qu'un simple ajusteur.

— Elle était tisseuse. C'est ce qu'on m'a dit. Moi, je ne l'ai pas connue. J'avais dans les deux ans quand elle est morte. Tout ce que je sais, c'est qu'elle avait de longs cheveux.

— Tu sais pas mal de choses au fond. Va donc manger.

Je suis passé devant lui en prenant mes précautions, je craignais que me tendant la main, il ne me fasse un croche-pieds. Crainte inutile: il m'offrait simplement une cigarette.

Durant le déjeuner j'ai essayé de faire parler sa femme, afin de savoir si mes soupçons étaient justifiés.

— Monsieur Duma ne vous a rien dit à mon sujet?

— Il aurait dû me dire quelque chose?

— Je ne sais pas. Il m'a paru un peu bizarre aujourd'hui.

— Un peu bizarre, il l'est depuis que je le connais. Encore un peu de chou?

— Avec plaisir, madame.

Nous avons passé la nuit à quelque quatre kilomètres de l'endroit fixé pour la rencontre avec les camarades. J'espérais tout de même qu'ils suivaient des yeux tous les bateaux et qu'ils se rendraient compte que je n'avais pu jeter l'ancre à l'endroit exact. C'est ce qui s'est passé. Tard dans la nuit, toutes les lumières éteintes sur le chaland, les barques sont arrivées. Portées par le fil de l'eau, elles se sont rapprochées sans qu'il fu nécessaire de ramer. Lorsque je les ai vues jeter l'ancre au bord du fleuve, j'ai respiré, soulagé: ma mission avait été accomplie. Il ne me restait plus qu'à m'en retourner à Galaţi et à me présenter à Pascu.

Un jour avant d'arriver à destination, voilà que le timonier apparut sur le tillac. Il était gris. Sans doute était-ce dû à la joie de s'en revenir chez lui sain et sauf. Il marchait sans assurance, les genoux ployés. Il regarda un certain temps les crêtes des vagues, puis, fatigué, il s'assit sur un tambour et c'est à peine si je distinguais ses traits. Le brouillard était tombé, et le bateau était comme enveloppé d'une pâte d'un blanc laiteux. De service au timon, je forçais mes yeux pour ne pas perdre le cours de l'eau. Comme jamais à une heure pareille, la femme du timonier apparut aussi. En chemise de nuit, les cheveux épars. À pas feutrés, pour ne pas être entendue, elle s'approcha du tambour où se trouvait son mari. Elle jeta les yeux de tous les côtés, essayant de percer du regard le voile de brume puis, soudain, sans que je puisse intervenir, elle précipita son mari dans le fleuve. Le fort clapotement l'effraya, elle serra sa chemise autour de son cou, fit un vague signe de croix, puis se réfugia dans sa cabine. C'était un crime prémédité, mais moi je ne pouvais quitter le timon, j'avais huit cents mille tonnes de munitions dans le ventre du bateau, je n'avais pas le droit de risquer quoi que ce soit. J'étais convaincu qu'elle était devenue folle. J'étais bien décidé, une fois arrivé à Galaţi, de relater la chose pour qu'on l'enferme dans un asile d'aliénés. Je n'ai pas eu à le faire.

Le 23 août exactement, nous jetions l'ancre à Brăila. Déjà, en ville, les gardes patriotiques étaient entrées en action. Nous avons été reçus en grande pompe: les camarades eurent tôt fait de désarmer les deux sentinelles et de procéder au déchargement du bateau. Au milieu de l'enthousiasme général, appelé ensuite à présenter mon rapport devant Pascu sur le résultat de ma mission, j'ai oublié le bateau et la femme du timonier. Nommé membre

d'une brigade chargée de réquisitionner les bateaux, j'ai pris part ensuite aux combats livrés à Brăiliţa. Je n'ai regagné la ville qu'après le nettoyage total de la région de tous les déserteurs allemands qui erraient dans les villages des environs.

Une fois l'ordre rétabli, voilà qu'un jour je me vis invité par un courrier de l'hôpital communal à me rendre auprès du directeur de cet établissement. J'eus beau le questionner, le courrier ne savait pas de quoi il était question. Sinon qu'un patient m'avait laissé par testament un héritage. J'étais convaincu qu'il s'agissait d'une méprise, car je ne me connaissais aucun parent riche. Aussi est-ce plutôt par curiosité que je me suis rendu à l'hôpital.

— La personne en question est morte, m'a communiqué le directeur de l'hôpital. C'était la femme d'un timonier qui s'appelait Duma. Avant de mourir, elle a laissé un testament écrit. Le voici. Et de me tendre un morceau de papier. C'est tout. Il se peut que la patiente ait eu l'esprit dérangé. Elle vous laisse en héritage une enveloppe. Celle-ci est déposée chez le notaire. Le papier que voici vous permet d'en prendre possession.

À mon départ, il grommelait comme pour lui-même: combien d'argent peut bien contenir une enveloppe?

Au notariat, on me remit le pli sur-le-champ: c'était une enveloppe jaune, banale. A l'intérieur il semblait n'y avoir qu'un seul billet de banque en tout cas, qu'un seul papier. J'y ai trouvé une page réglée pareille à celles du journal de bord du bateau. C'en était une d'ailleurs.

« Kilomètre 153. Cette nuit, le marinier Alexandru Chiriţă a soustrait des armes et les a remises à des individus qui se sont rapprochés avec leur barque du bateau. À rapporter d'urgence à la Police Fluviale. I. Duma. »

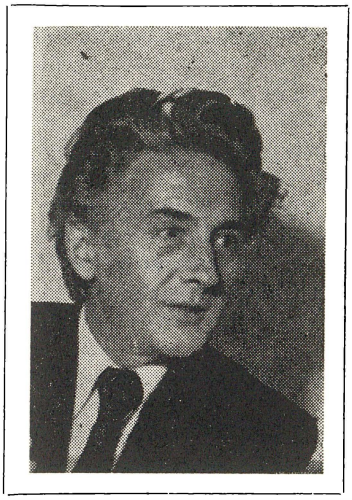
À côté, une note écrite en toute hâte, en lettres allongées, dessinées par une main agitée, mal habile. C'était un message de la femme du timonier:

« Monsieur Chiriţă,

Je n'ai pas eu le choix. La nuit où vous avez remis les armes aux gardes patriotiques, Duma vous a vu. Il m'a réveillée moi aussi pour avoir un témoin. Il voulait vous tuer. J'ai insisté pour qu'il ne le fasse pas, et lui ai dit qu'il aurait un plus grand mérite à vous remettre à la Police Fluviale. Pour son malheur il m'a écouté. Ce matin-là j'ai trouvé le motif que je cherchais depuis longtemps. Je sais que le Tout-Puissant me comprendra, je voudrais que vous aussi vous me pardonniez. J'ai fait tout cela pour le mensonge que vous m'avez dit un jour à table. Soyez-en remercié. Angela. »

La page de journal de bord était datée du 22 août.

En français par ANDRÉE FLEURY



FRANZ STORCH (né en 1927 à Timişoara) est l'un des prosateurs de nationalité allemande de Roumanie les plus connus. Il fait ses débuts littéraires en 1959 avec le roman Ombres enchaînées **(version roumaine, 1961), narration spectaculaire, fondée sur une intrigue policière et sur la science-fiction. L'heureuse rencontre qu'il réalise du réel et de l'imaginaire ajoutée à son talent de portraitiste et à l'acuité de l'observation en font un écrivain remarquable dans les récits réunis dans les recueils** Harmonica **(1962),** la Queue de paon **(1964),** le Gramophone en bois **(1966),** À la lisière de la lumière **(1968),** 6 récits **(1978), de même que dans le recueil de récits inédits, traduits en roumain:** l'Ingénieur de gramophones **(1973). En 1977, Franz Storch se révèle grand poète dans le volume** le Clavier du jour.

SITUATIONS

par Franz Storch

La Rencontre

Le ciel était couleur de neige sale et l'atmosphère abreuvée d'eau. Il leur fallait marcher l'un derrière l'autre: la femme au visage flétri et le jeune homme en veston de sport qui avait l'air d'un gosse ayant grandi trop vite. Depuis qu'on avait élargi la route montagneuse, les sentiers avaient disparu. Ils avançaient sur les bords de la voie carrossable. Quand une voiture surgissait à un tournant, et il y en avait beaucoup, ils s'arrêtaient. Alors elle le prenait par la main.

— Tu viens avec moi, n'est-ce pas? disait la femme. J'habite seule. Vingt ans, depuis que je suis seule. Tu peux passer tes vacances chez moi. J'ai un jardin. Quelques livres aussi. Tu peux prendre des bains de soleil. Et, à midi, ton déjeuner sera prêt. Tu n'auras qu'à te mettre à table.

L'homme ne retira pas sa main de la sienne, mais ne répondit pas non plus à l'étreinte de ses doigts. Il suivait du regard la Mercédes qui dévalait la route en pente.

— Sacré gaz puant ! grommela-t-il.

— Tu viens?

Il se remit en marche. Elle le suivait. Les arbres devenaient de plus en plus nombreux et la forêt semblait rejoindre les pierres blanches des bornes kilomètriques.

— Alors, tu viens?

Quand il tourna la tête il la vit qui peinait pour ne pas se laisser distancer. Sous son fichu, son visage était cramoisi.

— On téléphonera à tes copains. Ils n'ont pas à se faire de soucis pour toi. Dans une semaine tu seras de nouveau avec eux.

Un grand poids lourd avait pris la courbe en direction de la forêt. Ils quittèrent la partie carrossable et s'assirent sur l'herbe humide. À la lisière de la forêt un vieil homme cueillait des framboises.

— Je suis ridicule, je le sais bien, à quémander ainsi, dit-elle.

Il voulut répondre mais à ce moment le camion les dépassa dans un fracas assourdissant. Derrière lui toute la forêt fut empestée par une odeur d'huile Diesel surchauffée.

— J'aimerais faire la cuisine pour toi, fit-elle de nouveau. Ses doigts s'aggripaient à son bras. Voilà des années que je cuisine seulement pour moi. Si on peut appeler cela cuisiner ! Toujours à la va-vite. La vraie cuisine, je l'ai presque oubliée. Et pourtant je m'y connaissais.

Ses yeux étaient bleus et quand elle parlait une lueur espiègle éclairait ses prunelles. Des yeux étonnamment jeunes pour un visage comme le sien, pensa-t-il. Elle avait dû être jolie autrefois. Assise comme elle l'était, les genoux serrés, il ne lui était pas difficile de s'imaginer qu'elle avait dû plaire.

— Tu viens?

Il lui entoura les épaules de son bras mais aperçevant sa bouche aux lèvres ridées, il le retira.

— Je sais, fit-elle. J'aurai bientôt quarante ans et toi, tu as à peine la moitié de mon âge. Mais tu peux t'en aller après, si ça ne te plaît pas. Tu oublieras vite la maison et le jardin et moi aussi. C'est dans la règle. À toi il te faut une gosse de vingt ans.

À chaque phrase sa voix se brisait davantage. Il commençait à s'apitoyer. Mais apercevant de nouveau sa bouche aux lèvres ridées il détourna la tête. On entendait dans la forêt les coups de bec d'un pivert s'acharnant sur l'écorce des arbres.

— Il y a vingt ans que j'attends ce moment. As-tu compté combien de jours il y a dans vingt ans?

— Sept mille environ, répondit-il après un bref calcul mental.

— Et tout autant de nuits, ajouta-t-elle.

— Moins la journée d'aujourd'hui et la nuit passée.

Au-delà de la forêt le grondement d'un train se fit entendre. Le bruit s'éloignait ; il s'affaiblit, puis cessa.

— Peut-être est-ce une erreur que de dire tout haut ce qu'on pense, disait-elle encore. Il y a des choses qu'il faut taire. Mais j'aimerais faire la cuisine pour quelqu'un.

Lui pensait à la croisée des chemins toute proche. En même temps il se voyait dans un jardin étranger, tout entouré par la forêt et au fond, une maison engloutie par les arbres. Il se leva. La femme rajustait sa robe; ses seins étaient petits et ronds.

— Même trois jours, à la rigueur . . . je m'en contenterai. Tu pourrais dormir dans la chambre d'à côté. Tu n'aurais qu'à frapper au mur si tu avais besoin de quelque chose. Je veux vivre pour quelqu'un. Même pour trois jours seulement. Vivre pour quelqu'un, tu comprends?

Elle le suivait. Il marchait à grands pas et il l'entendait haleter. Quand il tourna la tête il vit qu'elle était tout en nage. Si aucune voiture n'arrive, pensa-t-il, nous atteindrons bientôt le pont de bois, là où la route bifurque: la voie large mène droit aux chalets de vacances, l'étroite monte vers les petites habitations, les granges et les palissades.

— Pour le week-end, au moins, fit encore la femme et elle se mit à rire. Mais son rire manquait de conviction et se dissipa bientôt sous les sapins.

Il dévala la pente dépourvue de sentier. Les herbes, les moraines et les racines humides entravaient sa course. Il trébuchait. Quand il se retourna, il aperçut la femme qui se tenait encore là-haut, au bord de la route, et lui faisait un signe de la main.

Les Lunettes

Lorsqu'elle enlevait ses lunettes, ce qu'elle ne faisait que rarement, son visage était tout différent. Elle plongeait alors dans un pays de brumes et devenait soudain une enfant sans défense. Les grands cercles noirs qui lui donnaient habituellement cet air sévère reposaient alors sur sa table de chevet et son visage était doux et détendu. Même sa bouche perdait un peu de la dureté de la ligne étroite. Lorsqu'elle se débarassait de ses lunettes — c'est du moins ce qu'il lui semblait — elle perdait du même coup son air inaccessible. Sans lunettes elle ne distinguait probablement que de vagues contours ; vu à travers une nébulosité totale, son visage à lui devait avoir pour elle l'aspect d'une tache opaque. Peut-être se figurait-elle alors que pour lui aussi tout semblait brouillé. Sans lunettes les murs invisibles s'effondraient.

Il la caressait comme seul sait le faire un amoureux, avec des attouchements légers, à peine perceptibles, et elle souriait, reconnaissante, comme seule une amoureuse sait sourire. Ah, comme il haïssait alors ces lunettes qui étaient plus fortes que son amour ! Toujours plus fréquemment il se sentait envahi par le désir de piétiner ces verres, ces montures pour briser à jamais la chaîne de ces surprises, si différentes dans leurs manifestations.

Il suffisait d'un acquiescement muet à la question s'il désirait un café, ou de sa montre que le hasard rapprochait de son oreille, ou encore d'une photo qu'il aurait aimé lui montrer; qu'une mouche courût sur un mur ou qu'un document tombât par mégarde de son porte-documents, sa main tâtonnait immédiatement sur la table de chevet et tout se métamorphosait à l'instant.

Il l'avait bien remarqué; c'était son sourire qui se figeait tout d'abord. Puis un pli horizontal paraissait sur son front et sa bouche se crispait, reprenant sa rigidité habituelle. Ensuite tout se passait immanquablement de la même manière, tel un danger dont on ne se rend compte que trop tard. Elle lui jetait un bref regard à travers les verres des lunettes et repoussait le bras auquel elle s'était tendrement appuyée jusqu'alors. Elle se levait, rajustait se robe, lui demandait d'une voix parfaitement assortie aux lunettes l'heure qu'il était. On eût dit que quelqu'un inversait à dessein les contacts dans son cerveau, que deux êtres habitaient son corps, l'un qui portait des lunettes, l'autre qui n'en portait pas. Deux êtres irréconciliables.

— Mais voyons, je viens justement de te demander si tu ne voulais pas un café !

Ces paroles avaient l'effet d'une provocation. Elle redressa le dos avec ostentation et prit une attitude guindée; tandis qu'elle se dirigeait vers la cuisine, ses pas devinrent brusquement rigides, saccadés. Un bruit démonstratif de vaisselle maniée sans ménagement s'ensuivit. Lorsqu'elle revint avec les tasses fumantes, elle en posa une sur la table de chevet, l'autre sur le rebord de la fenêtre. La soirée était définitivement gâchée, comme tant d'autres déjà.

Parfois, quand elle dormait, il chaussait à son tour ses lunettes. C'était de gros verres ronds qui transformaient instantanément la pièce en une masse diffuse. Là où son corps reposait quelques instants auparavant, quelque chose de sombre flottait maintenant au-dessus d'une étendue molle et blanche. Quand il enlevait les lunettes, il avait mal aux yeux. Brusquement il voyait la chambre comme baignée d'une clarté irréelle. Ce qui, un instant auparavant, n'était qu'un quartier de viande suspendu au crochet d'une boucherie, s'était transformé en un imperméable aux boutons vert-pâle et l'abîme qui s'ouvrait devant lui avait repris l'aspect d'une moquette bleue. Dans cette clarté presqu'aveuglante et douloureuse, il apercevait chaque grain de poussière, chaque laine du tapis. C'est ainsi qu'un simple hasard éveilla en lui une idée formidable.

Après une nuit passée sans lunettes, il entra de très bonne heure chez un fleuriste et acheta une orchidée. Dans la voiture qui devait le déposer à l'aéroport il put regarder la fleur à loisir; elle était aussi belle que bizarre avec ses pétales aux nervures parallèles, sa membrane fine et la graine au milieu du calice.

Il la retrouva dans le hall d'attente, entourée par ses collègues — grave et sévère comme d'habitude lorsque les grands cercles noirs dissimulaient son visage. Elle parlait peu, sans qu'un seul sourire n'éclairât son visage. Quand elle le vit s'approcher, elle se roidit et son visage armé de lunettes exprima un refus catégorique. Il se rendit compte qu'elle s'attendait à ce

qu'il s'arrêtât à mi-chemin. Ses lunettes lui servaient, cette fois-ci, de cuirasse. Pourtant, il continua à avancer, l'orchidée dans sa main tendue. Peu lui importait les regards étonnés de ses collègues. « Regarde bien cette fleur, je te prie » — fit-il calmement. Elle la saisit d'un geste machinal et la regarda en silence, du même air distant, inaccessible. Au moment où elle voulut parler, au moment où elle entrouvrit ses lèvres minces, il lui arracha les lunettes et l'embrassa. D'un geste reflexe elle le repoussa. Il la sentit trembler légèrement de tout son corps. Elle se tenait droite devant lui, les bras inertes. Le temps qui s'écoula jusqu'à ce qu'il ne sentît sa main se poser sur son épaule lui sembla infini. Elle l'étreignait bien qu'elle eût remis ses lunettes.

Le Blouson en cuir

Son dos était moulé dans un blouson en cuir noir où brillaient encore quelques traces de neige. Tel qu'il se tenait, entre le zinc et l'unique fenêtre du petit bistrot, jambes légèrement écartées et main droite se balançant rythmiquement, il semblait réagir au roulement d'un tambour qu'il était seul à entendre. À chaque mouvement les plis du cuir noir changeaient de géométrie: tantôt relachés et mœlleux, tantôt roides, prêts à craquer, si rigides qu'ils paraissaient taillés dans la pierre. Les plis partaient de l'aisselle et descendaient le long du dos légèrement voûté vers la hanche gauche. Sept fois, huit fois, quatre-vingt-huit fois ils épousaient le même mouvement commandé par le bras droit. Et ce bras, c'était comme s'il foullait dans l'automate, à la recherche de la fortune.

Malheureusement je ne saurai jamais le nom de cet homme et sans doute ne le reverrai-je jamais. Maintenant, en écrivant ces lignes, c'est en vain que je m'applique à décrire sa physionomie car, toutes les fois qu'il tournait la tête dans notre direction — ce qu'il ne faisait que rarement — nous détournions nos regards. Je me rendais compte qu'il voulait passer inaperçu. Il pouvait avoir un visage impassible, aux prunelles fixes, sûrement pâle, une bouche indifférente; un joueur endurci désireux de se convaincre qu'il saurait toujours garder son sang froid. Mais il pouvait tout aussi bien être quelqu'un d'autre. Une physionomie dévorée par la fièvre, la bouche aux lèvres minces, des yeux de braise. Pour ne pas m'égarer, je garderai, imprimé dans l'esprit, le souvenir d'un homme jeune encore, sans nom ni visage, homme qui n'arrête de tirer le levier de la chance jusqu'à ce que son dos, ses bras, ses jambes deviennent les composantes mêmes d'un juke-box.

Son poing droit en sueur s'était crispé sur le levier, s'était collé au manche de métal, tandis que le gauche introduisait à intervalles réguliers les pièces de monnaie dans l'appareil. Après que la monnaie eut traversé les entrailles de l'appareil, le poing tirait le levier, ou c'était le levier qui tirait le poing, le bras, l'épaule de l'homme vers le bas, puis les trois bandes verticales, parfaitement délimitées commençaient à tournoyer. Les quelques

secondes de silence qui suivaient passaient inaperçues, tout comme les pauses dans une conversation banale. L'introduction des pièces de monnaie n'était qu'un *suspense* dans le vacarme métallique. Nous aurions pu parler du beau temps: c'était comme si une saison entière avait été devancée pendant la nuit. Personne, parmi nous, n'accorda la moindre attention au tintement en trois temps annonçant le résultat du jeu, ni à la nouvelle monnaie qu'engloutissait l'appareil; celui-ci grinça à plusieurs reprises, obligeant la manche du blouson en cuir à refaire le mouvement; en même temps le levier de métal et les bandes reçommencèrent à tournoyer. Un autre claquement, un autre cliquetis, encore un crépitement — nous en avions déjà l'habitude. Mais quand l'automate se déchaîna et commença à vrombir, il nous sembla que le blouson en cuir était terrassé par une décharge électrique. L'enchevêtrement des plis s'effaça immédiatement et le dos devint vaste comme l'air qui pénétrait impétueusement dans nos poumons.

Les pièces de monnaie pleuvaient dans le caniveau de métal. C'était une grêle, grosse comme les petits-pois tambourinant sur un toit en tôle. Le poing droit ne quittait pas le levier, au contraire. D'après les phalanges blanchies, on pouvait déduire la force avec laquelle il appuyait. Mais le poing gauche s'était entrouvert et cueillait les pièces de monnaie crachées par l'appareil. Brusquement, l'homme s'arc-bouta comme s'il craignait qu'on ne lui volât son butin. Quelques pièces de monnaie roulèrent sous la table. Elles y restèrent, car le levier ne pouvait se défaire du poing à aucun prix.

À partir de ce moment, nous entrâmes nous aussi dans le jeu. Je m'en rendis compte à la manière dont nous avions repoussé nos tasses de café. Les autres essayaient eux aussi d'éviter tout ce qui aurait pu les distraire. Seul le joueur demeurait en apparence impassible. Dans la pénombre on pouvait distinguer les pulsions de son maxilaire.

Claquement, cliquetis, vrombissement, l'étrange accouplement de l'homme à la machine. Dans le bistrot tout, même nos pouls, étaient braqués sur ce rythme en trois temps. La serveuse qui nous apportait de l'eau minérale fit deux pas seulement dans la pause entre les reprises de son de l'appareil, puis, après une courte hésitation, accorda sa démarche au tintamarre suivant. Dans les courts intervalles de silence, le barman mélangeait les cocktails, tout en lorgnant en direction de l'automate.

Les pièces de monnaie, que la machine avait déversées dans un moment de générosité furent happées à l'instant. Quelques consommateurs ramassèrent les pièces tombées et les tendirent au joueur. Sans doute, pensaient-ils avoir à faire à un malade. Peut-être le connaissaient-ils. Peut-être s'étaient-ils ingéniés à lui faire entendre raison, tout aussi vainement d'ailleurs qu'on essaie de convaincre un alcoolique de renoncer à la boisson.

Le bras du blouson en cuir continuait à tirer le levier de la machine. Subitement, le léger tintement des bandes métalliques sembla acquérir les inflexions d'une voix humaine étranglée par l'émotion. Je sentais à mon tour mes mains devenir moites. Mes pensées me portèrent à l'enfer des jeux de Monte Carlo et aux buissons derrière lesquels les perdants se tirent une balle dans la tête. Le fait qu'il ne s'agissait ici que d'insigni-

fiantes monnaies d'un leu pouvait être un argument tranquillisant, mais mon amertume persistait.

Brusquement les plis du blouson en cuir se modifièrent. Le poing quitta le levier. Avait-il essayé de détruire le Moloch métallique, cet avaleur de monnaie? Le bras décrivit un arc nerveux jusqu'à la poche intérieure du blouson, descendit vers la poche d'en bas, s'arrêta enfin à celle du pantalon. Cette pause prolongée eut un effet de choc sur le bistrot. « Plutôt une fin lamentable qu'une lamentation sans fin », fit une voix.

Pour cet instant, le joueur n'avait gardé qu'une seule pièce de monnaie. Une tache brillante sur le zinc gris-bleuâtre.Les plis du blouson en cuir avaient disparu, il pendait, flasque, sur les épaules tombantes. L'homme traîna ses pas de l'automate au zinc, revint à l'automate, s'en éloigna à nouveau, y retourna. Tout le monde attendait, le souffle coupé, avec cette sensation de fourmillement que l'on sent jusqu'aux bouts des doigts et qui se glisse même jusqu'à la plante des pieds. Quand le joueur posa son regard sur nous, personne ne détourna les yeux. Le poing ressaisit le levier et les plis réapparurent sur le blouson; nous poussâmes un soupir de délivrance. Les plis partaient, comme auparavant, de l'aisselle et descendaient le long du dos légèrement voûté vers la hanche gauche sans, pour autant, esquisser le moindre geste. La main qui, un instant auparavant, avait introduit la pièce de monnaie commença par caresser le revêtement de tôle. Peut-être les lèvres murmuraient-elles une formule magique, comme dans les contes fantastiques.

Au moment où les plis se mirent de nouveau en mouvement, le levier se relacha brusquement. Le vrombissement nous parut plus fort qu'avant, car, entre temps, nous nous étions habitués au silence. Les trois bandes, dont tout dépendait, n'émirent qu'un léger bourdonnement. Puis l'automate se tut définitivement.

Malheureusement, je ne saurai jamais le nom de cet homme et je crois que je ne le reverrai jamais. Son visage était peut-être indifférent ou tourmenté. Tout le monde le suivit des yeux quand il quitta le bistrot. Mais le regard qu'il promenait sur le zinc, le mur et la porte était absent.

Dehors, la giboulée s'était calmée. Un coin de ciel avait viré en bleu et quelque part, au milieu de l'azur, le soleil brilla. Nous montâmes en silence dans la voiture et redescendîmes par la route en lacets dans la vallée. Les branches des arbres et l'herbe brillaient sous les gouttelettes d'eau. À un tournant, nous aperçûmes le joueur pour la dernière fois: le dos sans plis du blouson en cuir se détachait entre le corsage rouge d'une femme et un pull d'enfant rayé de bleu et de jaune.

En français par LISETTE DANIEL

Né en 1929, à Cluj, SÁNDOR HUSZÁR est l'un des représentants de la génération d'écrivains hongrois de Roumanie qui s'est affirmée dans l'immédiat après-guerre. Une longue pratique du journalisme (l'écrivain est actuellement rédacteur en chef de l'hebdomadaire hongrois « A Hét », de Bucarest) transparaît dans sa prose, inspirée des milieux ouvrier, intellectuel ou rural de Transylvanie, mais qui accuse une prédilection manifeste pour l'analyse des états psychologiques complexes. Parmi ses ouvrages nous citons les recueils de nouvelles Quelqu'un s'en mêle (1956), Márisko (1958), Une place pour le bilan (1959), Coco, le clown (1966), Après-midis pluvieuses au « Bœuf pie » (1974) et les romans Après la générale (1964) et Vu du trapèze (1973).

FAIS-NOUS SUCCOMBER À LA TENTATION...

par Sándor Huszár

Un jour (je ne sais plus lequel, depuis qu'on m'offrait cette hospitalité obligatoire) je compris que Juci, celle qui m'avait sauvé la vie, mon ange gardien descendu des nues, et caetera, avait commencé à m'irriter. Nous étions en train de déjeuner lorsque je m'en rendis compte, et le plus drôle de toute l'affaire c'est qu'à ce moment précis je ne regardais même pas Juci, mais son mari, le docteur Jankó. Ou, plus exactement: je regardais la poule nappée d'une sauce rousse, qui était sur la table. Car cette poule se trouvait là sans façons dans une grande casserole, et elle avait un air tout drôle, pour ainsi dire, car le linge de table était en damas et les couverts en argent, et la casserole s'y étalait, au beau milieu, un peu à la paysanne, mais avec une intimité ostentatoire. Quant au docteur Jankó, il avait l'air de représenter, par son comportement, justement l'intimité

de cette casserole. Il prit le blanc de la poule et voulut le couper en deux, mais je ne sais pourquoi l'opération échoua. Pendant qu'il coupait la viande, sa main commença à hésiter, le couteau y resta enfoncé à un centimètre environ de profondeur (ce qui fit que moi, dont l'imagination est toujours en alerte, je me demandai sans le vouloir si, pendant les opérations, il lui arrivait aussi que son bistouri restât enfoncé de la même façon à un centimètre de profondeur dans la chair, et qu'il hésitât, tout aussi irrésolu que maintenant !) lorsque, tout à coup je vis sa main fine tressaillir nerveusement; il retira la fourchette du blanc et l'enfonça dans un pilon, qu'il transborda sur-le-champ dans son assiette. J'ai tout de suite compris que quelque part au plus profond de son être il y avait quelque chose qui ne marchait pas, et comme j'ai le sens de l'auto-alerte, j'ai senti que le court-circuit qui s'était produit avait quelque rapport avec ma personne. J'ai eu l'intuition qu'il s'était passé quelque chose que j'aurais du mal à supporter et que, en fin de compte, je ferais mieux de quitter cette maison le plus tôt possible. Je me gardai de lever les yeux de mon assiette, pour qu'ils n'observent pas que j'avais surpris leur secret, mais la tension avait dû probablement monter depuis longtemps déjà, car Juci dit ensuite, d'une voix douce, qu' elle avait destiné le blanc au sympathique malade (c'est-à-dire à moi), et on sentait passer une onde de douleur dans ses paroles, comme s'il lui était difficile d'ignorer le geste impoli de son mari; à ce moment-là, j'étais déjà sûr que la main du docteur Jankó avait été arrêtée par un regard fulminant. Et ce regard furieux lancé par-dessus la casserole me fit souffrir, parce que, après tout, ce couple ne m'avait fait que du bien, tandis que moi — bien que sans le savoir ou le vouloir — je ne leur avais apporté que des soucis. Dans cette belle symbiose de deux âmes sereines, j'avais introduit secrètement un élément affectif auquel ils n'étaient pas habitués et qui allait rester enfoncé entre eux, comme une écharde, jusqu'à la fin de leur vie. Je l'ai nettement senti même si un instant après le docteur Jankó reconnut d'un air confus que Juci avait raison et que le blanc tendre du poulet convenait certainement mieux à Mr. Balzac (c'était toujours moi) pour son dîner. Mais cette confession embarrassée se trouvait en si flagrante contradiction avec le léger tremblement de sa main, que mon cœur se serra et je commençai brusquement à maudire mon destin pour les mêmes raisons pour lesquelles je l'avais béni auparavant; c'est qu'au moment où je m'étais évanoui dans le train, soudainement et pour une cause qui m'était alors terriblement inconnue, il y avait là, dans le compartiment, l'assistante Juci, que je ne connaissais pas, mais qui avait dû m'observer déjà depuis quelque temps, probablement avec plus d'attention que les autres, ce qui fit qu'à l'instant où je devins pâle et fermai les yeux, elle s'assit immédiatement auprès de moi. C'est alors sans doute que je commis la faute de laisser tomber ma tête sur son épaule, brusquement, sans transition aucune, mais ma peur était peut-être plus grande encore que mon mal; la peur de me trouver dans un train inconnu, à plus de trois cents kilomètres de mon logis, à la merci de cette maladie qui m'avait attaqué à l'improviste. Quand j'ai appuyé ma tête contre son épaule, tout aussi impuissant qu'un enfant,

que j'ai senti son bras qui me soutenait et entendu le son de ses paroles, dont pourtant je ne réussissais pas à comprendre le sens, je ressentis comme une sorte d'apaisement. Je me rappelle avoir saisi sa main, l'avoir serrée, et ne plus l'avoir lâchée, et je n'ai pas honte de reconnaître que mon impuissance infinie m'attendrissait tellement que mes yeux étaient tout en larmes. Mais à présent je peux tout aussi bien me rappeler autre chose que je n'avais pu remarquer alors, car j'étais en proie à la peur et à la souffrance: c'est qu'à partir de ce moment-là, Juci avait commencé à changer. Chose étrange, bien que je ne l'aie pas connue auparavant, j'ai senti, à ce moment précis, qu'elle avait changé, et je persiste à croire à cette sensation. Parce que ma peau continue à sentir (la peau aussi peut avoir une mémoire) l'agréable contact de son corps tendre et chaud, en dépit du fait que peu de minutes seulement auparavant je l'avais jugée une perche blasée et pédante. Et je me rappelle aussi qu'au moment où elle m'a fait lever la tête, pour me parler, j'ai été surpris par la beauté intérieure de sa figure fade, aux traits marqués. C'était comme si dans la nuit qui m'avait envahi, un soufle de vent léger eût éparpillé les cendres, laissant appercevoir dans l'obscurité la flamme vacillante de la vie. C'est un peu cette image que j'ai gardée dans un recoin en quelque sorte indépendant de la zone de chocs de mon système nerveux central, dans un endroit profond et instinctuel de ma mémoire mais à ce moment-là je n'ai pas eu le temps de m'en occuper car la peur s'était emparée de mon esprit. Et j'ai cédé à cette peur, comme une femme qui se sent envahie en un seul instant par le grand amour de sa vie, incapable de résister à la volonté ancestrale et traditionnellement coupable de l'homme. Je l'ai laissée partir à la recherche de quelques connaissances dans le train qui m'ont aidé ensuite à descendre et j'ai supporté la foule et les exclamations et les soupirs de compassion lorsqu'on m'a fait monter dans une ambulance.

J'ai senti tout le temps — mais ce n'est que maintenant que ce sentiment se cristallise en moi — que je n'ai pas la force de désirer quoi que ce soit, tandis qu'elle peut le faire, et qu'elle sait par instinct ce qu'elle désire et pourquoi elle le désire; et pourtant à l'époque je ne me doutais pas de l'existence du docteur Jankó, que je connais maintenant et ceci n'empêche pas que ma sensation d'alors en soit raffermie.

Toutes ces pensées se sont amassées et organisées en moi en quelques brefs instants, à partir de la seconde où la lame du couteau s'est arrêtée dans la viande et jusqu'à celle où les doigts se sont serrés, avec un léger tremblement, sur le manche du couteau — car il est possible et même certain — que, dans les profondeurs de mon âme, j'aie déjà vécu cette aventure, qui s'intègre ainsi aux secrets étranges de l'existence, puisque ce sentiment confus et tellement spécifique s'est avéré le fragile fétu auquel mon instinct vital s'est accroché pendant la dure épreuve. Je continuais à serrer la main de Juci dans l'ambulance aussi, non seulement parce qu'elle représentait la sécurité dans ma situation incertaine, mais aussi parce que la chaleur de sa peau, son attouchement léger, son frémissement presqu'imperceptible étaient autant de réponses pour moi; je ne l'avais pas sciemment

provoquée à dévoiler sa féminité, mais je l'acceptais ainsi, de tout mon cœur, comme une preuve que je ne constituais pas le simple objet d'un sentiment samaritain quelconque. Tout cela se précisait de plus en plus — c'est-à-dire le fait que je n'étais pas un simple objet, — parce que le comportement maternel de Juci devenait de plus en plus évident et qu'en même temps je devenais de plus en plus conscient de ce qui couvait en moi. Pendant ces heures de crise — et pendant celles qui ont suivi — nous nous sommes offerts réciproquement quelque chose, car elle m'a donné plus que l'aide à son prochain et moi, mises à part les manifestations enfantines de mon impuissance, je lui ai aussi offert quelque chose, et je savais bien que ce quelque chose était un don. De plus, nous avons fait aussi le sacrifice de passer sous silence nos fautes, et nous le faisons aujourd'hui encore, lorsqu'il est devenu évident que nos relations sont d'une autre nature que celles qui s'établissent normalement entre le malade et l'assistante de son médecin. Et cette relation qui existe est pleine de mauvaises intentions que je suis censé de mieux connaître parce que, quoique bien des choses aient été passées sous silence, je disposais de plusieurs éléments conscients. Enfin, comme une infamie supplémentaire — dont je me suis rendu compte lorsque j'ai vu la main se crisper sur le couteau — ce silence signifiait que nous avions renoncé à une qualité qui s'appelle Humanité. La seule chose qui m'a ramené à la raison a été de reconnaître que le troisième, le mari, cet homme charmant, plein d'égards, aimable sans arrière-pensées, sentait tout ce qui se passait, et qu'il en souffrait.

Maintenant, j'aurais dû me lever, rassembler mes affaires et monter dans le premier train. Mais je ne puis le faire, surtout parce que cette aventure, qui nous appartient à tous les trois, — car, comme une conséquence, Jankó aussi était entré dans le jeu — ne se consomme pas à la surface de nos émotions mais quelque part dans les profondeurs de nos êtres, à la frontière entre conscience et instinct, de sorte qu'aucun d'entre nous ne saurait être persuadé, sans renoncer pour cela à sa dignité, qu'il s'agit de bouffées ou de rayonnements des instincts, d'inhibitions ou de simples désirs humains. Peut-être que j'étais celui qui le savait le mieux, car j'étais aussi celui qui avait le moins à perdre. Cependant, il était impossible d'évaluer avec précision quelle était la signification réelle de la tendresse maternelle de Juci, celle de ma reconnaissance et celle de la supériorité conjugale du docteur Jankó, et par conséquent je ne pouvais pas m'arracher brutalement à ce déséquilibre spirituel, et pas non plus montrer ouvertement mon dégoût... C'est pourquoi, au moment où nous quittâmes la table, lorsque Juci prit mon bras et me conduisit devant la petite table du fumoir, caressant mes joues de ses regards, sans la moindre dissimulation, je balbutiai lentement, affichant un sourire intime, ces mots que j'aurais souhaité prononcer d'une manière décidée et distante, c'est-à-dire que je me sentais déjà rétabli et que je pouvais marcher sans secours. Mais Juci ne remarqua pas que quelque chose s'était passé en moi, et elle continua à jouer le jeu, sachant parfaitement ce que notre convention statuait, me disant qu'elle me tenait quitte pour cette après-midi de l'obligation de dormir pendant l'absence de Jankó —

ce qui nous permettrait une bonne heure de causerie; cette convention avait un élément imposé, c'est-à-dire le travestissement des mobiles réels (c'est ainsi que je les désigne aujourd'hui) de notre action en prétextes justifiés, mais en même temps, elle nous aidait à cacher au mari la partie conventionnelle du jeu. Comme elle n'avait pas remarqué la faille dans mon comportement, elle serra secrètement mon bras, et cela pouvait avoir à son tour une signification quotidienne, mais d'avoir pris si brusquement conscience de mes péchés me rendit incapable d'accepter ce que la situation avait de trouble.

Je me calmais pourtant, n'ayant pas observé de changement dans l'attitude de Jankó. Si je n'avais pas remarqué le tremblement des doigts crispés sur le manche du couteau, peut-être que tout se serait passé d'une autre manière et que j'aurais fumé tranquillement ma cigarette, que je fume du reste de toute façon, mais dont je ne puis plus apprécier la saveur. Car chaque instant s'enrichit de saveur et d'arôme s'il s'écoule dans la paix, dans la paix intérieure du corps, mais surtout dans celle de l'esprit, qui s'acquiert uniquement si je puis être moi ou si je le suis, indifféremment de ce qui pourrait se passer, s'est passé ou se passera. (Pourtant l'accent est mis surtout sur le passé ou l'avenir, car l'homme n'a pas de présent). Mais cette sensation subjective de bien-être ne veut pas apparaître maintenant; je me sens tout pareil à certains jours d'été, pendant lesquels il ne pleut pas plus qu'il ne fait beau et on ignore ce que vous réservent les minutes à venir: soleil ou nuages?

Je me suis dit qu'une fois restés seuls je demanderais à Jankó la «permission de rentrer chez moi », car la plaie se cicatrisait bien et je pouvais supporter le voyage, tout au plus faudrait-il expédier les bagages par la poste. Toutefois, je n'osai pas prononcer les mots décisifs, je me contentai de parler en termes vagues de la convalescence, parce que j'avais peur de le mettre devant un fait accompli et que je craignais de provoquer une explosion encore plus pénible des sentiments que Juci nourrissait à mon égard et qu'elle ne cachait même pas suffisamment. Je ne sais vraiment pas comment il se faisait que Juci eût perdu l'instinct d'autoprotection si bien développé surtout chez les femmes, et qu'elle ne prêtat aucune attention aux apparences, ou plutôt qu'elle eût l'air de ne plus se rendre compte qu'elle devait au moins respecter les apparences. Jankó se montra satisfait d'entendre que je me sentais mieux et comme s'il avait lu dans mes pensées, déclara qu'il devait me garder encore quelques jours, ce qui, à franchement parler, bouleversa l'ordre que j'avais établi en moi-même au prix de si grands efforts. Car j'avais eu l'impression que Jankó accepterait avec plaisir que je me déclare guéri, et que nous pourrions encore nous séparer en termes cordiaux, puis, plus tard, nous rencontrer de temps en temps en amis et garder toujours le souvenir enveloppé de nostalgie et adouci d'un secret soulagement — des jours passés ensemble. Si j'avais insisté, peut-être m'aurait-il laissé partir, ostensiblement vite, bien que je n'en fusse pas sûr, car, s'il l'avait fait, il aurait ainsi offert la preuve que j'avais raison de soupçonner que l'homme qui était en lui absolvait le médecin: après

tout, il ne fallait pas retenir à l'hôpital, à tout prix, un malade presque complètement guéri. Mais il ne m'offrit pas l'occasion d'insister dans ce sens, d'autant plus que Juci avait apporté le café, et elle s'assit, — séparant peut-être notre véritable moi, de notre moi social — entre nous.

Mais à ce moment-là, je savais déjà que je devais faire quelque chose pour le salut de mon âme, car le sentiment que je leur étais redevable m'étouffait de plus en plus. J'étais redevable à Jankó et je l'étais aussi, mais dans un autre sens, à Juci, et je l'étais encore, dans les deux sens, et avant tout à l'égard de moi-même. Car je ne pouvais pas oublier ce que Janko avait fait pour moi, et, en général, ce qu'il fait pour l'humanité, et pour son propre besoin d'humanité qui l'a poussé à faire tout ce qu'il a fait pour moi. Je ne pouvais pas oublier qu'il y avait dans ces lieux misérables et maudits un hôpital, dans lequel, il est vrai, on ne pouvait pas procéder à des interventions importantes, mais où on faisait des opérations urgentes, où on pouvait épargner aux hommes la souffrance, sauver leur vie. Je n'avais eu qu'une « simple » appendicite, il est vrai, mais — comme on pouvait le deviner après cette crise aiguë — l'appendice avait perforé, ce qui aurait été plus que suffisant, une fois tombé entre les mains d'un maladroit ou d'un incapable, pour que je passe l'arme à gauche (brusquement et tragiquement). Dès que j'évoquai mentalement tout ceci, les autres souvenirs m'envahirent. Sa bonté dépourvue de bonté, comment il m'avait fait transporter dans son appartement le quatrième jour après mon opération, comment il m'avait soigné chez lui comme si j'avais été dans un autre salon, auxiliaire, tenant de l'hôpital. Mon comportement distant, explicable par ma curiosité bien compréhensible, car je ne pouvais pas comprendre pourquoi il faisait tout cela. Ils ne savaient même pas qui j'étais, et mon nom, ils ne l'apprirent que le lendemain de l'opération, lorsqu'ils durent l'inscrire dans une fiche (à ce moment-là non plus, mon nom ne leur avait rien dit). Même si je leur avais dit que j'étais peintre, ils se seraient conduit de même, sauf que, peut-être, Jankó m'aurait baptisé Michelange, au lieu de Balzac. Car ce qui importe dans cette histoire n'était pas de savoir qui j'étais, mais ce qu'ils étaient, eux. Il n'est pas important de savoir à qui appartient la terre, mais que cette terre a besoin de pluie et de rayons de soleil dispensateurs de vie.

Pendant que toutes ces pensées se bousculaient dans ma tête, et que le désir me tourmentait, Juci, qui cherchait à accrocher mon regard et n'y réussissait pas, dit: « Notre malade à l'air fatigué . . . » Il n'était pas exclu que son instinct féminin ait saisi quelque chose que je n'arrivais pas à préciser moi-même, quelque chose que je pourrais définir aujourd'hui comme un remords et dont je n'ai connu la cause qu'au moment où la main du médecin a tressailli, s'est crispée. Parce que, en fait, rien de spécial ne s'était passé. Rien de spécial n'avait été dit. Sauf que l'attention de la femme, de cette femme qui le protégeait depuis si longtemps, qui le caressait, l'encourageait comme une mère, avait été détournée de son mobile initial, l'espace d'un morceau de rôti. Rien d'autre. Et en plus, le fait que la nuit qui avait suivi l'opération elle avait veillé à mon chevet et que je l'avais observée

à travers les grilles de mes cils. Et que, quelquefois, je l'avais surprise dans un état spécial d'attention, parce que, de temps en temps, sa vigilance empressée et sa lecture monotone, qui l'aidait à passer le temps, étaient interrompus par un instant d'attention, quand elle arrangeait les plis de sa robe, ou qu'elle exposait les traits de sa figure sous un angle plus avantageux, ou qu'elle arborait une mine légèrement souriante. Et moi, je l'observais, et par ma reconnaissance, par une poignée de main ou par mes paroles, j'encourageais ce quelque chose qui allait au-delà de la bienveillance d'une assistante médicale. À un moment donné je lui ai dit même quelque chose de très beau, et elle m'a embrassé. Parce que, disait-elle, je savais exprimer agréablement ce qui était beau et vrai. Ici, l'homme se déshabitue d'employer les mots, continua-t-elle, et il s'accoutume à parler par des gestes, par des actes et par son dévouement. Et elle me dit encore qu'elle restait là à veiller, bien de fois, auprès du lit d'un malade, mais qu'elle sentait qu'il lui manquait quelque chose: de belles paroles, de beaux sentiments, car les sentiments véritables sont révélés par le son des paroles, tout comme la noble finesse d'un verre en cristal se reconnait au tintement produit par un simple attouchement, et que c'est pour cela qu'elle m'avait embrassé. Après m'avoir prévenu de la sorte, elle se pencha vers moi et appuya ses lèvres sur ma joue. Mais je savais bien que ce baiser n'aurait pas dû m'être offert là où nous étions, que ce n'était pas à cause de cet attouchement innocent que ses joues s'étaient empourprées, pendant qu'elle me donnait ces explications; et je savais encore que toute sa timidité n'implorait qu'un geste d'encouragement et que plus tard, lorsque nous aurions l'occasion de « faire un brin de causette » ensemble, les lèvres arriveraient à leur destination. C'est à cause de cela, ou à cause de tout cela, ou sans aucune cause, que je m'élançai dans une discussion d'une stupidité absolument inimaginable, dans le fumoir, auprès de la petite table, et mon discours, qui se voulait plein de profondeurs philosophiques et de théories moralisantes, se présenta à peu près comme suit:

— Oui . . . je suis vite fatigué. Pas physiquement, non, pas du tout. Mon corps constitue une réalité en soi. Mon corps n'est pas taillé à la mesure de mon âme. Mon aspect extérieur conviendrait à merveille à un restaurateur d'une petite bourgade insalubre comme celle-ci. On accrocherait au-dessus de ma tête une firme rudimentaire, quelque chose dans le genre: L'auberge « Au vieux noyer », — joie du porc, spécialités, le petit vin de maison . . . Ou encore, je me verrais très bien dans la peau d'un petit entrepreneur, avec un chapeau vert, des pantalons bouffants et des bottes de cavalerie . . . Ainsi vêtu, je pourrais passer pour un crieur forain . . . C'est cela, mon corps. Bâti pour le travail, la lutte, fait pour être bousculé, piétiné. Pour manger comme quatre, boire sec, chanter jusqu'à l'épuisement, avoir des aventures galantes et se battre. Du reste, je pense qu'au premier abord, mon aspect extérieur émane la respectabilité. C'est-à-dire, que j'ai un air qui impose. Les gens me regardent et sentent, tout à coup, la force sauvage, dure, du parvenu, la violence, le goût de la vie et le pouvoir acquis par la lutte. En un mot, je sens tout ce que je n'ai pas, je n'ai jamais eu,

et dont je n'aurai jamais besoin. Parce que mon esprit est tout à fait différent. Tragiquement différent. C'est l'esprit d'un vieux garçon, aux cheveux blonds et à lunettes. Une canne à pommeau d'argent, un arbre généalogique nobiliaire et une névrose héritée lui iraient à merveille. C'est pourquoi le mariage intime du corps et de l'esprit n'est, dans mon cas, qu'une des plaisanteries idiotes de la nature. Pas une des plus importantes, mais suffisamment stupide. C'est le motif pour lequel je me fatigue très vite. Selon l'opinion de mes connaissances et de mes collègues, j'ai l'âme d'un mimosa, d'une hystérique, qui compense mon orgueil. Pour ceux-là, mon corps me sert d'excuse, il est tellement aguichant que ça vous fait sourire...

Je m'arrêtai, car Juci rappelait à Jankó qu'il était l'heure de partir à l'hôpital, tandis que moi, je restais là, avalant ma salive, cette confession idiote au bout des lèvres. Il est vrai que tout ce que j'avais dit était sincère, mais cela me faisait de la peine, de savoir que ce n'était que mensonge. Car il existe des circonstances qui transforment en mensonges les décisions, les sentiments et les idéaux les plus vrais. Et je me trouvais dans une circonstance pareille, parce que je sentais ce qu'ils attendaient de moi et je sentais encore qu'il m'était impossible de ne pas leur offrir ce qu'ils attendaient. Chaque minute, chaque seconde me rapprochaient de cela. La manière dont elle se fit attendre après le départ de Jankó, bien que nous ayons établi que cet après-midi nous appartenait. La manière dont elle apparut, et les paroles que je lui avais dites quelques minutes auparavant et dont je ne me souviens plus. La manière dont elle tournait dans la chambre, s'agitant visiblement pour que je lui demande: que s'est-il passé? pourquoi vous agitez-vous? Que vous manque-t-il donc, en général, dans cette vie? (« Qu'est-ce qui vous fait croire que quelque chose me manque? »). Je vois tout simplement que quelque chose manque à votre vie, c'est fatal. La manière dont elle laissait derrière elle une traînée de parfum de lavande. Tout cela, c'étaient des provocations. Des brutalités, devant lesquelles tout sentiment doit s'évanouir. Mais moi, enchaîné à mes sentiments troubles et à ma faible volonté, je continuai à rester assis, arborant une étrange contenance, auprès de la petite table du fumoir. Et à ce moment précis, brusquement, elle s'agenouilla devant moi. Et dans ce mouvement, bien que ni son corps ni sa lingerie ne se firent voir, il y avait quelque chose d'inexpliquable, de mondain. Puis elle se leva, comme si elle s'était dit « pas encore », et me parla: « Venez mon cher, que je vous montre un peu la maison, vous ne l'avez encore pas vue. Et elle prit les devants, me guidant à travers le large hall qui me servait de chambre à coucher, ouvrit la porte de droite et entra dans la salle de séjour. Je lui étais reconnaissant de m'avoir créé une nouvelle situation où je puisse me réfugier. Pendant que je me dirigeais vers la porte ouverte, je jetai un regard en arrière, vers le hall, comme quelqu'un qui n'a pas eu le temps de bien connaître la pièce où il habite déjà depuis près de deux semaines. J'avais pourtant souvent pensé à son aspect vétuste, ordonné et encombré et au rapport bizarre qui s'établit entre la pièce et le caractère de ses locataires qui vivaient au vingtième siècle mais habitaient dans un monde depuis longtemps révolu et qui continuaient à associer le métier

d'écrivain au nom de Balzac. Puis, j'entrai dans la pièce de droite, poussé par le soin unique et prudent de visiter l'appartement; seulement mes instincts m'avaient averti qu'à jouer ce jeu j'étais perdu parce que ma première pensée avait été de chercher une issue par laquelle me faufiler au dehors, au cas où Jankó apparaîtrait soudainement dans la chambre. Mais je n'aperçus aucune porte et ne vis pas non plus d'émotion dans les regards de la femme. Je me calmai voyant qu'elle ne fermait pas la porte à clé derrière nous mais me dit tout simplement: Nous avons ici quelques tableaux intéressants, peut-être voulez-vous les regarder? et tout en prononçant ces paroles elle arrangeait d'un geste involontaire les plis de la draperie et poussait quelques objets à leur place. Je regardai les estampes, qui n'avaient aucune valeur, torturant mon esprit pour y trouver quelque remarque judicieuse, puis mon regard tomba sur trois photos, agrandies, accrochées au-dessus du lit de Jankó, et je ne fus plus obligé de chercher des remarques aimables car j'eus la sensation que Juci m'avait amené dans cette pièce pour voir les trois photos. Je m'arrêtai devant les photos qui dominaient, comme un autel, la pièce où s'entassaient les meubles anglais. Sur la plus grande il y avait une femme que les retouches et agrandissements successifs faisaient paraître comme sortie d'un autre monde, aux traits fortement accentués, avec un sourire aux lèvres, tellement marqué lui aussi qu'il donnait au visage un air ironique. Je demandai tout naturellement — car je l'estimai nécessaire — qui était cette femme charmante. Juci s'empressait, changeait l'eau des fleurs disposées dans d'innombrables vases rangés sur une table spéciale, sous les photos. Je m'accrochai désespérément à la pensée que j'étais dans cette chambre uniquement pour voir les tableaux et je continuais à lui poser assidûment des questions: et les deux enfants des deux autres photos? Juci me répondit en passant que la femme était l'épouse de Jankó, et que les deux petits étaient ses enfants après quoi elle s'éloigna, silencieuse et délicate comme un chapelain qui ne veut pas déranger la prière du croyant. Lorsqu'elle revint, j'étais devant la fenêtre, à regarder dans la rue, en attendant, peut-être, quelques éclaircissements, ou pour voir si Jankó n'apparaissait pas devant la porte de l'hôpital d'en face; pendant tout ce temps, je fumais, et je fus surpris lorsque Juci, ayant regagné la pièce, me demanda: Vous comprenez, maintenant? Car je n'avais pas compris, et, ce qui était même pire, je ne comprenais vraiment pas ce que j'aurais dû comprendre. Alors elle m'invita à m'asseoir et s'expliqua: les trois personnes des photos étaient mortes pendant la guerre. Lorsque Jankó était revenu du front, après la guerre, il ne lui restait plus que ces trois photos dans son portefeuille. Avec l'argent qu'il avait encore, il les fit agrandir et encadrer. Après, ils s'établirent tous les deux dans cette ville, pour que Jankó soit le plus loin possible du monde où il avait vécu auparavant. Et elle conclut: Depuis, nous vivons ici uniquement pour guérir les malades et mettre des fleurs fraîches sous les photos.

Cette explication me fit comprendre bien des choses mais elle ne m'en stupéfiait pas moins; cependant, je ne sais pas pourquoi, tout ceci, le fait d'avoir compris, ainsi que ma stupéfaction compatissante ne s'étaient pas

suffisamment définis, parce que j'avais surpris, entre temps, quelque chose d'autre, qui amplifiait mes émotions antérieures et qui me faisait frissonner de peur. Je devins obsédé par l'idée que le fait de m'avoir montré ces photos jouait un rôle décisif dans notre drame et qu'il était destiné à en hâter le dénouement. Il servait d'excuse, ou d'incitation ou Dieu sait de quoi, je ne suivais presque plus le discours de Juci — parce que, dans mon âme, j'avais déjà commis le péché que sous l'influence décisive des circonstances données j'allais effectivement commettre.

Entre temps, nous regagnâmes la chambre où elle me parla encore de Jankó et où je me mis à guetter le moment où elle m'adresserait un signe qui servît d'invitation. Mais elle me parlait seulement de Jankó, de la lutte héroïque qu'il avait menée pour organiser l'hôpital. Elle me raconta comment il s'était débattu pour obtenir les finances nécessaires, comment il était allé quémander dans différents hôpitaux les instruments médicaux de rebut, comment il s'était heurté à l'inertie des habitants, au refus des officialités, et caetera. Tout cela m'aidait à comprendre la manière de vivre du docteur Jankó, entre l'autel de sa maison et l'hôpital, son indifférence sereine pour tout autre question du monde, ainsi que la raison qui le poussait à s'enfermer, tous les soirs, dans sa chambre, comme un moine qui passe presque toute sa vie dans sa cellule. Petit à petit, tout devint clair, même si ce n'était que dans mon inconscient, parce que mon esprit était en fait préoccupé par autre chose mais je finis par mettre de l'ordre dans mes idées. Je savais que les lignes parallèles ne se rencontrent jamais, que cela n'arrivait qu'aux lignes inclinées. Et parce que j'avais déjà absous Juci de sa faute, il ne me restait plus qu'à m'absoudre moi-même, entièrement. Lorsque, plus tard, Juci s'en alla, en hâte, à l'hôpital, je me mis au lit, saisi de panique, pour ne pas être obligé de penser et pour ne pas rendre un autre responsable de mes propres faiblesses. Je fus réveillé par Juci, qui m'informa qu'ils s'étaient couchés tous les deux, et qu'elle avait laissé mon dîner sur la table, sous une serviette. Puis elle me dit: « Bonne nuit, mon ami » et j'eus l'impression qu'il y avait dans sa voix une nuance d'ironie, ou peut-être n'était-ce que de l'amertume.

Je restai seul, mais je n'étais plus capable de penser. Les entrailles dominaient ma conscience et je ne pouvais rien faire d'autre que d'écouter les bruits. Puis, quand tout se tut, la maison et la rue, je me levai doucement du lit et, comme quelqu'un qui obéit à un commandement mystérieux, je me dirigeai vers la porte de la chambre de Juci. Je pressai légèrement le loquet et je pénétrai dans la chambre sombre. Je m'arrêtai, décidé et tout frissonnant, caressant l'espoir secret que quelque chose allait se passer . . .

Juci ne bougea pas; soudain, je m'effrayai à la pensée qu'elle s'était endormie (ou, plutôt, que j'avais mal jugé la situation), qu'elle allait s'éveiller et qu'elle se mettrait à crier. Mais après quelques instants de silence, elle remua, se leva du lit et fit de la lumière. Le grand candélabre de la chambre s'alluma, innondant d'un flot de lumière toute l'ambiance, comme un grand réflecteur de théâtre qu'on aurait soigneusement pointé vers nous. Je me tenais au milieu de la chambre, tout abasourdi, dominé par l'émotion

et par l'avalanche de lumière, mon raisonnement à moitié anéanti par ce grand effort psychique. Les seules informations que mon cerveau percevait étaient des observations tout à fait périphériques que je ne parvenais pas à comprendre. Parce que: Pourquoi avait-elle allumé le candélabre, alors qu'elle avait une lampe de chevet à sa droite et une autre, à l'abat-jour coloré, sur sa table de nuit? Et pourquoi avait-elle quitté son lit? Et pourquoi avait-elle ce sourire heureux aux lèvres, comme si elle contemplait, ravie et recueillie, les premiers pas de son enfant? Et comment cet air recueilli se mariait-il avec sa chemise de nuit, presque transparente, qui adoucissait les lignes de son corps, qui n'était plus d'une première jeunesse? Et qu'était-ce que cette grande photo, accrochée au mur, au-dessus de son chevet, qui représentait un homme? Et pourquoi ces fleurs et cette veilleuse?

À ce moment Juci vint vers moi, tandis que je faisais un effort désespéré pour ne rien comprendre, ne rien voir, ne rien sentir, si c'était possible.

Elle commença à me parler de sa voix douce, intime et maternelle et il est étrange que sa voix tremblait, bien que tout ce qu'elle me dît fut parfaitement logique, comme si elle l'avait appris par cœur, auparavant:

— Ah ! mon ami... J'ai sans doute oublié de vous donner un somnifère et vous ne pouvez pas vous endormir... Quelle sotte je fais...

Elle vint tout près de moi et me donna un comprimé qu'elle tenait déjà, chose étrange, dans sa main, comme si elle avait dormi avec. Puis elle entoura ma taille de son bras, tandis que sa poitrine tendre effleurait mon bras, et d'un air doux et délicat, mais en aucun cas résigné, un sourire heureux et serein aux lèvres, elle me reconduisit vers la porte.

Le lendemain nous ne nous rencontrâmes qu'au déjeuner et, au café, je leur annonçai que je me sentais parfaitement rétabli et que j'allais rentrer chez moi. Jankó jeta un regard furtif à sa femme et y consentit, d'une voix calme. Juci appela l'homme de charge de l'hôpital, fit expédier mes bagages par la poste, puis s'apprêta à me conduire à la gare. Pendant que Jankó parlementait avec le chef de gare, pour qu'il me trouvât une meilleure place, Juci me prit par la main et me dit d'une voix tendre, veloutée, ces simples mots: Nous n'allons jamais vous oublier... Et ses yeux rayonnaient d'un bonheur grand et calme.

En français par MONICA BOBULESCU

Le récit que nous publions fait partie, ainsi que trois autres, du volume les Bâtards **(1979), qui a marqué les débuts de prosateur de GEORGETA HORODINCĂ (née en 1930), connue jusqu'alors comme essayiste et critique littéraire. Parmi ses volumes, citons** Jean-Paul Sartre **(essai, 1964),** Structures libres, **essais sur Proust, Sartre, Camus, Butor, Robbe-Grillet, Camil Petrescu, M. Blecher et a., (1970),** Dimitrie Anghel—portrait en éventail **(essai monographique, 1974),** Études littéraires **portant sur la prose et la poésie roumaine contemporaines (1978). L'écrivain travaille à présent au roman** Apocalypse provinciale, **dont l'héroïne vit, entraînée dans les événements historiques de la moitié de ce siècle, la quête des valeurs morales, du sens de l'existence.**

MARINE

par Georgeta Horodincă

En ouvrant les yeux dans la chambre aux stores baissés, l'enfant savait déjà qu'il lui faudrait se rappeler quelque chose de très important et dont tout le reste découlait. Il s'étira dans les draps avec un petit graillement prolongé jusqu'à ce que le bout de ses pieds atteignît le châlit, puis, engourdi par une douce torpeur, il laissa son corps frêle, bandé comme un arc, se détendre lentement et retrouver ses dimensions réelles. Dans la pénombre qui enveloppait la chambre, il cligna des yeux à plusieurs reprises et son regard encore voilé par le sommeil s'arrêta au-dessus du lit où sur la surface lisse du mur d'un bleu pâle vacillaient les reflets d'une eau calme.

Pourtant, cette eau, elle n'existait pas, l'enfant en était sûr. Ce n'était qu'au bord de la mer, le matin, lorsqu'il se réveillait dans la chambre aux meubles mats, gardant encore la couleur naturelle du bois, qu'il trouvait les murs tout éclairés par les reflets ondoyants de l'eau de la piscine de

l'hôtel. Les rideaux de couleur filtraient les forts rayons du soleil matinal auxquels l'eau imprimait une oscillation incessante, ce qui lui donnait l'impression de se trouver à l'intérieur d'un aquarium et, les mains sous la tête, il suivit longuement le jeu abstrait de la lumière.

Le bercement d'une onde, là, sur le bleu pâle du mur, ne pouvait être qu'une illusion ou un rêve que l'enfant croyait encore continuer. La svelte silhouette d'un navire blanc avançait doucement, imperceptiblement, vers la ligne pure de l'horizon, voguant vers un méridien inconnu. À travers les paupières mi-closes il le suivit du regard jusqu'à le voir disparaître, la proue d'abord, puis la poupe, au-delà de la ligne bombée de la terre, s'évanouir brusquement comme un enfant qui eût joué à saute-mouton par-dessus la ligne de l'horizon. Il ouvrit alors lentement les paupières, jusqu'à ce qu'il sentît l'ombre des cils caresser ses arcades sourcilières. Il était maintenant tout à fait éveillé. Cependant, le bercement de l'onde continuait sur la surface du mur qui avait pris la couleur bleue inimitable de la mer, seul le navire s'était évanoui.

L'enfant sauta hors du lit, ses pieds nus claquèrent sur le plancher et arrivé devant la fenêtre, il tira énergiquement les stores. Une petite cuvette pleine d'eau où, la veille, il avait trempé les décalcomanies, traînait oubliée sur le balcon. L'enfant ne sembla nullement déçu. Ce peu d'eau pas tout à fait claire n'en était pas moins une petite piscine, tout comme la piscine est une petite mer. Il allongea un de ses pieds nus vers l'eau chauffée au soleil et à cet instant il se souvint que les vacances avaient commencé ! . . .

Assis au soleil, sur la chaise-longue, les mains croisées sous la tête, il ferma les yeux en souriant comme dans un rêve. Ses pieds nus se balançaient et le bout des orteils effleuraient l'eau de la cuvette. Il ouvrit les yeux et regarda le ciel de juin, limpide et haut, sur lequel se profilaient les branches parfumées d'un tilleul en fleurs. Aucun bruit ne parvenait de l'appartement. Sa mère était partie de bonne heure au travail, il était seul. Et les vacances commençaient.

Comme un avertissement, le timbre de la porte d'entrée retentit longuement. Surpris, l'enfant écouta le petit vrombissement du bourdon, puis quitta rapidement la chaise-longue et se dirigea, pieds nus, vers le vestibule. Sans s'arrêter, il relevait d'une main ses pantalons de pyjama dont l'élastique lui causait des soucis.

— Qui c'est? s'enquit-il prudemment, de derrière la porte.

— Ta grand-mère.

La clef, qui se refusait à tourner dans la serrure, lui causa bien un peu de peine, mais après quelques essais infructueux et hâtifs, il réussit à ouvrir la porte. Du seuil, la grand-mère jeta un regard désapprobateur sur l'enfant nu-pieds, ébouriffé, vêtu à la diable d'un pyjama dont une jambe lui remontait jusqu'au-dessus du mollet.

— Pas encore levé à cette heure?

— Je suis en vacances, dit l'enfant.

— Je le sais bien, que tu es en vacances, c'est même pour ça que je suis venue. Mais ce n'est pas une raison pour rester toute la journée en pyjama

et ne pas te laver. Va, va vite faire ta toilette tandis que moi je vais préparer le petit déjeuner.

L'enfant retourna dans sa chambre. Les pantalons du pyjama tombèrent soudain, l'élastique ayant enfin cédé. Il n'avait plus qu'à faire deux pas pour sortir de ces pantalons qui, gisant à l'envers, avaient pris sur le plancher la forme d'une paire de lunettes. Il garda seulement la veste qui l'habillait jusqu'à la taille, ouvrit le tiroir de la commode et se mit à y fourrager. Il en tira une paire de culottes, la retourna de tous côtés pour voir s'il n'avait pas pris celle qui ne lui allait plus. C'était bien celle-là ! Il la jeta sur le lit et se remit à fouiller pour trouver la bonne. Il marmonnait tout seul pendant ce temps, l'esprit occupé par la matinée sage et disciplinée que sa grand-mère allait sûrement lui imposer.

— Ah ! et puis, zut alors !...

Les culottes, les chaussettes et le maillot finirent par trouver chacun la place qui lui était assignée, mais les sandales, elles, ne se laissaient pas faire ! On ne les apercevaient nulle part. L'enfant décida d'y renoncer pour l'instant et, de la pointe du pied ramena dans la bonne direction les pantoufles qui attendaient, indécises, près du lit; on eût dit que l'une s'en allait et que l'autre revenait.

— Je suis content de n'avoir pas fait couper mes cheveux, se dit l'enfant, et tout en se regardant dans la glace, il lissa ses cheveux avec ses paumes. Nina aussi est d'avis que c'est maintenant que je dois les porter longs, plus tard, je pourrai plus.

En route vers la salle de bains, il fit gaiement claquer ses pantoufles sur le plancher.

— Un peu moins de bruit, voyons ! cria une voix venant de la cuisine, j'ai mal à la tête !...

L'enfant referma la porte derrière lui et continua à faire claquer bruyamment ses pantoufles jusqu'au lavabo, comme s'il avait dansé une danse paysanne. À son grand étonnement, il ne trouva pas, comme chaque matin, sur le bord de la cuvette, sa brosse à dents avec dessus un petit saucisson de dentifrice. Il hocha la tête, mécontent:

— On voit bien que maman n'est pas à la maison!...

Dans la cuisine, les choses n'allaient pas mieux. La grand-mère avait coupé les croissants en longueur alors qu'il fallait les couper en minces rondelles que l'on pouvait avaler d'un coup. Il ne dit rien pourtant et commença à manger, un coude appuyé à la table.

— Pourquoi ne t'assieds-tu pas, tu es pressé? demanda la grand-mère sur un ton mondain, tout en arrangeant une mèche de ses cheveux blancs qu'elle avait fraîchement lavés à *l'eau d'argent*, puis coiffés avec soin.

L'enfant inclina la tête sur l'épaule.

— Je ne suis pas pressé, je mange toujours debout.

— Pourquoi?

— Je ne tiens pas en place, s'entendit répondre l'enfant, répétant les paroles que disait sa mère lorsqu'il se levait de table entre deux plats et faisait le tour de la chambre au pas de course.

— Même à table, tu ne tiens pas en place? demandait sa mère en riant, et lui, les coudes au corps, les poings serrés, en vrai marathonien, courait et sautait, ne s'asseyait plus et avalait un morceau au vol.

— Mmoui ! fit la grand-mère en regardant ses mains blanches, potelées, aux ongles récemment vernis. Et l'école, ça c'est bien passé?

— Assez bien...

— En musique, c'est toujours un cinq?

— Toujours.

— Lorsqu'il avait ton âge, ton père jouait du violon.

— Mon père, c'était un enfant prodige, dit l'enfant sérieusement et ne paraissant nullement écrasé par la comparaison.

— Qui a dit qu'il était un enfant prodige? fit la grand-mère en lui jetant un regard soupçonneux.

— Maman, répondit calmement l'enfant.

— Si, au moins, tu étais moitié comme lui !

La grand-mère prit l'assiette dans laquelle l'enfant avait mangé et la mit dans la cuvette sans la laver.

— Allons, bois ton lait et en route.

— Pour aller où?

— Nous promener ! dit la grand-mère sur un ton sans réplique. Un moment après elle ajouta d'une voix plus douce: — Ton père m'a priée de t'acheter un jouet comme récompense, parce que tu as bien appris toute l'année.

— Mais pourquoi n'est-il pas venu, lui?...

— Il n'en a pas le temps, il viendra dimanche. Pense au jouet que tu veux.

— Mais dimanche, papa viendra pour de bon ou toujours comme ça, en passant, et s'en ira tout de suite après?...

— Je ne sais pas, s'il n'a pas fini son travail, là-bas, il partira sans doute de nouveau...

— Grand-mère, que fait papa là où il va? est-ce qu'il a vraiment tant à faire que...?

— Certainement ! Voyons, ne pose plus tant de questions. Il m'a dit de t'acheter un beau jouet, ce que tu voudras...

— Ce que je veux? !

— Oui, ce que tu veux.

— Oooh ! fit l'enfant en crescendo, et il sauta à pieds joints sur le tabouret qui se trouvait au milieu de la cuisine. Est-ce bien vrai? Ce que je veux? !

— Que fais-tu donc? Allons, descends vite, avant que je ne me ravise !

L'enfant fit une pirouette sur le tabouret, puis sauta à terre et le poussa rapidement sous la table. Il ne pouvait pas défier une dame âgée qui ignorait la plaisanterie. La grand-mère alla prendre son sac qu'elle avait laissé dans la salle à manger.

— Je suis prêt ! cria l'enfant tout frémissant d'impatience et il mit la tasse dans la cuvette, pour épargner cette peine à sa grand-mère, puis s'essuya la bouche avec la paume de sa main.

— Je t'avais donné une serviette, fit sèchement la grand-mère, du seuil.

— Merci, répondit l'enfant sur un ton aussi bien élevé qu'il le put.

— Et je te prie de bien te tenir dans la rue quand tu y seras avec moi, compris?

— Compris, fit l'enfant, tout disposé à accepter même des conditions plus dures; il ajouta toutefois à mi-voix: à vos ordres !

— Mais où sont tes sandales? Est-ce que tu voudrais sortir en pantoufles, par hasard?

— Ça, c'est un problème, je ne sais pas où elles se trouvent !...

— Ce problème-là, je te prie de le résoudre, fit la grand-mère, les lèvres amincies par un sourire ironique, et elle s'assit sur une chaise. J'attendrai, je pense avoir beaucoup à attendre.

— Ah ! je sais où je les ai laissées, cria soudain l'enfant, tout heureux. Près de la télé !

En effet, les sandales gisaient là, face contre terre, devant la télé, comme si elles avaient été punies.

Enfin, se tenant par la main, la grand-mère et son petit-fils se mirent en route sous les tilleuls. Les rayons étincelants du soleil de juin donnaient aux ombres l'intensité d'un dessin à l'encre de Chine. Résigné, suivant les petits pas réguliers de sa grand-mère, l'enfant, plongé dans ses pensées, regardait l'ombre des feuilles qui courait sur le trottoir. Ce n'était qu'une dentelle fragile dont le fin réseau enveloppait le noyau de la lumière du monde, qui tournoyait d'une façon troublante. Pour lui, le monde était fait de lumière, son vrai fond était le scintillement d'été qui jaillissait, triomphant, à travers les feuilles des tilleuls.

La grand-mère se mit à parler d'une voix douce, qui prenait son temps, récitant la leçon qui devait corriger quelques regrettables penchants héréditaires de l'enfant, lequel, c'était clair, avait hérité de l'impulsivité et du désordre affectif de l'autre branche de la famille.

— Apprends à te dominer, mon garçon. Même si une chose te fait plaisir, ou au contraire, te cause un ennui, il ne faut jamais donner libre cours à tes sentiments. L'homme se distingue des autres créatures en premier lieu par la capacité de dominer ses impulsions...

— Comment ça, dominer?

— Se maîtriser, se contenir, mettre un frein à ses sentiments, comme on tient un cheval en bride pour ne pas être désarçonné, as-tu compris?

— Oui. Tu sais, moi aussi je suis monté à cheval lorsque j'ai été au bord de la mer. Papa m'a conduit à l'hippodrome et là, on m'a donné un cheval, pas un poney, un vrai cheval et...

— Je sais, tu me l'as déjà raconté. Eh bien, de même qu'on tient un vrai cheval en bride il faut dominer ces petits chevaux qui se trouvent en toi et qui sont les joies ou les douleurs trop grandes. Tu te laisses guider par tes impulsions, tu ne penses pas à ce que tu fais. De plus, tu es très désordonné, tu n'as pas appris à soigner tes affaires, à les mettre en ordre...

L'enfant n'écoutait pas. Il baissa les paupières et à travers le filtre des cils il regarda la toile de lumière sur laquelle les feuilles des tilleuls décou-

paient de petits ronds d'ombre mouvants. Il pensa qu'il ne savait pas très bien où il se trouvait, à l'intérieur de la lumière qui se faufilait à travers le fouillis des branches, ou bien à l'intérieur de l'ombre qui lacérait sans cesse le voile éblouissant du jour?

— C'est pour toi que je parle, dit la grand-mère, au bout d'un certain temps, pas pour moi, mais toi, cela t'es bien égal, tu voudrais pousser comme une mauvaise herbe.

— Comment ça, comme une mauvaise herbe?

— Il y a des plantes qu'on cultive et des plantes sauvages ou mauvaises herbes dont personne n'a besoin...

Quand ils arrivèrent enfin au magasin de jouets, l'enfant avait passablement enrichi ses connaissances en botanique, zoologie, géographie et même en histoire et en mythologie, mais n'avait pas encore appris à dominer ses impulsions.

Devant le rayon où les jouets s'entassaient, il s'arrêta longtemps, indécis. Il joua un peu avec l'ourson qui battait le tambour mais bien qu'il le trouvât fort joli, il s'en lassa vite. Il battait du tambour, et puis après? À côté de l'ourson il y avait une poupée, munie d'un appareil-photo. Si l'on appuyait sur un bouton, la poupée portait l'appareil à la hauteur des yeux et clic ! flash ! elle semblait vous photographier. Puis elle baissait la main mais reportait à nouveau, très vite, l'appareil à ses yeux, clic ! flash ! et ainsi de suite. Elle était amusante à voir, une fois, deux fois, mais pas plus. Camions, citernes, grues, fusils, pistolets, mitrailleuses, motos avec ou sans motocyclistes, singes acrobates, tanks téléguidés, la fusée « Flèche bleue », — se succédèrent alors devant les yeux écarquillés de l'enfant; ils retenaient un instant son attention, puis disparaissaient lentement, comme sur un tapis roulant, pour apparaître à nouveau et s'éloigner comme ils étaient venus. Il y aurait eu une seule solution: les avoir tous et alors peut-être qu'il n'aurait pas observé combien leurs ressources étaient limitées et leurs mécanismes privés de liberté, mais cela, l'enfant le comprenait bien, n'était pas possible. Déçu, les joues en flammes, les cheveux bouclant sous l'action des grosses gouttes de sueur surgies à leurs racines, il regardait, impuissant, l'évolution de ce carrousel ininterrompu, sans entrevoir d'issue à l'impasse.

— Tu te décides, ou on s'en va? lui demanda sa grand-mère, au bout de quelque temps.

À cet instant de désespoir, l'enfant aperçut sur le rayon, juste devant lui — comment ne l'avait-il donc pas remarquer jusqu'alors? — la silhouette gracieuse, éblouissante et vive, pareille à celle d'un cygne, d'un petit bateau blanc avec voile et mât. Le bruit des vagues qui se brisent sur le rivage résonna soudain si distinctement que c'en était impressionnant, dans les oreilles de l'enfant, et l'atmosphère surchauffée du magasin fut comme traversée par une bouffée d'air frais et salé. Se balançant sur l'énorme houle de la mer, le bateau voguait, faisant claquer au vent son pavillon et laissant derrière lui une traînée étincelante d'écume.

— Grand-mère, le bateau ! Le bateau, grand-mère ! s'écria soudain l'enfant d'une voix étranglée par l'émotion et la crainte de voir le bateau

blanc englouti soudain par l'horizon marin. Lui-même avait l'impression de se balancer, tout étourdi, au gré des vagues, et croyait vivre un rêve.

Voyant que toutes ses leçons de morale n'avaient abouti à rien, la grand-mère retira son bras d'un air sombre.

— Ne me tire donc pas par la manche, je te prie !

L'enfant lâcha la robe de sa grand-mère mais continua à piaffer et à hennir doucement comme un poulain qui ronge son frein. Il lui semblait qu'il lui fallait se hâter car autrement il allait se réveiller dans un monde bien trop pauvre, son bateau cesserait d'exister et deviendrait une simple illusion. Il ne savait plus très bien où il se trouvait, dans la réalité ou dans le rêve, mais il ne tenait pas à l'apprendre, ce qui comptait maintenant c'était d'être là où le petit bateau se trouvait aussi.

— Domine-toi ! dit la grand-mère en appuyant sur les mots.

L'enfant s'immobilisa, les semelles clouées au sol, seuls ses genoux remuaient, en une marche absurde, sur place.

— Il fonctionne à piles, dit la vendeuse, qui tira enfin le petit bateau blanc du rayon et le posa avec indifférence devant eux.

— Des piles à trois lei, précisa l'enfant avec compétence, car il savait que partout au monde, un bateau de ce tonnage consommait beaucoup d'énergie.

Ils l'essayèrent à sec. L'hélice tournait dans un bruit ininterrompu de moteur et le petit bateau, un peu incliné sur le côté à cause de l'aileron vertical, trépidait sur place. La silhouette blanche et fragile penchée de côté languissait dans un milieu impropre. L'enfant prit le bateau sous le bras, comme il l'aurait fait d'un pigeon, et ils sortirent dans la rue sous le soleil ardent de juin.

— Allons manger une glace, dit sa grand-mère, avec un soupir de soulagement, satisfaite d'avoir mené sa mission à bonne fin. J'ai soif.

— Moi aussi, soupire l'enfant, mais où vais-je essayer mon bateau?

— À la maison, dans une cuvette.

— Et jusqu'alors?

— Jusqu'alors tu attends ! Tu ne te rappelles plus ce que je t'ai expliqué en venant ici?

Ils traversèrent la rue et s'assirent à une table, devant la confiserie. En attendant la glace, l'enfant éleva le bateau à la hauteur de son visage et fit marcher l'hélice qui brassa l'air environnant.

— Grand-mère, grand-mère, regarde ! Regarde donc un peu ! j'ai un ventilateur ! Veux-tu te rafraîchir, toi aussi? Prends-le, si tu veux !

La grand-mère hocha la tête d'un air réprobateur. Cet enfant était vraiment très mal élevé. Il ne cessait de la tutoyer, avec un sourire candide, comme s'ils étaient du même âge.

— Grand-mère, tu m'as acheté le plus beau jouet du monde ! Dimanche, quand papa viendra me voir, je lui dirai que...

Coupant court à l'effusion qui n'entrait pas dans ses vues pédagogiques, la grand-mère leva l'index:

— Tu rentres tout droit à la maison, c'est entendu?

— Oui, je vais essayer le petit bateau, dit l'enfant, et il la quitta en flèche, tel une hirondelle dont le vol en zig-zag rappelait son allure espiègle et bondissante.

Ce trajet jusqu'à la maison, il le fit en courant. Il claqua derrière lui, sans aucun scrupule, la porte de l'immeuble, garnie de vitres givrées et monta l'escalier en trombe. Dans l'ascenseur il le savait bien, un petit écriteau était accroché où l'on avait écrit, par erreur, que: « Les enfants sous quatorze ans *n'ont pas la permission* de monter dans l'ascenseur sans être accompagnés » au lieu de: « Les enfants au-dessous de quatorze ans *n'ont pas besoin* de monter dans l'ascenseur . . . »

Il eut quelque difficulté à introduire dans la serrure la clef de l'appartement qu'il portait attachée à son cou, et il se précipita ensuite sur le balcon. Mais en apercevant la cuvette, il se ravisa brusquement. Cette eau qui continuait à couvrir l'écran du mur de ses reflets irisés et mouvants n'était en réalité que la lentille d'une goutte qui grossissait sa propre image jusqu'à l'hallucination. Il alla dans la salle de bains et ouvrit tout grands les robinets. Pendant que la baignoire se remplissait d'eau, l'enfant fixa la gouvernail et déplia le pavillon. Un, deux, trois, le petit bateau, lancé sur l'eau, se mit en route pour sa première course. Il parcourut la baignoire dans sa longueur, mais à peine son pavillon avait-il commencé timidement à se gonfler, que la proue se heurta à la paroi; il recula, puis revint à la charge, cherchant une issue. L'enfant lui fit faire demi-tour et le petit bateau reprit sa course en sens inverse. Arrivé à l'extrémité de la baignoire il s'arrêta, heurta la paroi blanche une fois, deux fois, fit marche arrière puis toucha de nouveau la haute paroi qu'il frappa une fois, deux fois, trois fois, à distances égales comme s'il cherchait un passage qui n'existait pas. Il revint, le pavillon flottant à peine et, accompagné du vrombissement du moteur, il refit la distance en longueur pour percuter l'autre extrémité. Il contourna le bord arrondi de la baignoire et s'en retourna en sens inverse.

L'enfant n'attendit plus qu'il touchât la paroi opposée, il le prit sous le bras et quitta l'appartement. Tout à ses pensées, il descendit l'escalier marche par marche, écoutant le bruit sec et crissant des sandales qui frappaient le ciment à intervalles réguliers. Il sortit dans la rue. Ses amis jouaient au ballon dans le square voisin. L'enfant, le bateau sous le bras, s'en fut du côté opposé.

Il descendit jusqu'au bout de la rue, puis tourna à droite et déboucha dans une ruelle en pente, une ruelle à l'aspect vieillot, aux maisons basses mais riches en balcons, terrasses et mansardes. L'une d'elles était gardée par un chien en pierre, aux longues oreilles. Sagement appuyé sur ses pattes de devant, il regardait les passants de ses yeux sans pupilles. L'enfant le connaissait depuis longtemps et parfois, quand il en avait envie, il lui caressait la tête, comme il le fit distraitement cette fois aussi. Arrivé à l'artère principale, il chercha des yeux le passage clouté, traversa au feu vert et entra dans un jardin dont les arbres aux gros troncs figés dans les positions les plus bizarres, presque horizontales, étaient ployés vers le sol ou convul-

sivement enroulés sur eux-mêmes, comme si leur immobilité présente n'avait été que la sublime sérénité de la vieillesse acquise au prix d'une jeunesse tourmentée. Les uns étaient ceinturés de cercles en fer, les creux des autres étaient bouchés avec du ciment ou bien leurs couronnes étaient soutenues par des perches profondément plantées en terre. Il y avait aussi un lac pas trop grand où sa mère l'amenait, lorsqu'il était encore tout petit, voir les pélicans. Un certain temps s'était écoulé depuis, peut-être pas très long, mais dont il ne se souvenait plus très bien. Les pélicans avaient été envoyés au zoo et le lac, jadis couvert de nénuphars, était maintenant désert et calme. L'enfant descendit les marches qui menaient à l'eau et se retrouva à l'ombre verte des vieux arbres. Il s'assit sur une pierre qui sortait de terre au bord du lac. Le silence régnait. Les rayons du soleil tombaient obliquement à travers les branches feuillues et dessinaient de petites taches de lumière sur la surface sombre de l'eau. Il écouta pendant quelque temps le silence irréel de ce lieu si proche dans l'espace du tumulte de la ville et si loin pourtant, dans un autre ordre qu'il aurait voulu découvrir mais ne savait pas comment s'y prendre, puis il se pencha sans bruit, lança le petit bateau sur l'eau. La blanche silhouette, pareille à celle d'un cygne, glissa doucement, laissant derrière elle un pli fluide qui se résorbait lentement dans le miroir immobile de l'eau. Pensif, les joues dans ses mains et les coudes appuyés sur les genoux, l'enfant suivait du regard le petit bateau qui semblait le seul être vivant dans ce temple secret des vieux arbres.

Soudain une main s'appuya lourdement sur son épaule. L'enfant sursauta, effrayé.

— Qu'est-ce que tu fais ici?

Effaré, l'enfant ne répondit pas.

— Tu ne m'entends pas? qu'est-ce que tu fais ici?

Le garde qui portait l'uniforme de l'ordre public le secoua avec force:

— Tu ne serais pas sourd, par hasard, tu ne m'entends pas?

L'enfant restait figé sur place. On eût dit qu'il ne comprenait pas ce qui lui arrivait.

— Repêche ton rafiot et que je ne t'y reprenne plus avec par ici, sinon je m'en vais te le confisquer, dit le garde en ôtant sa casquette pour éponger son front en sueur. Que le diable m'emporte, il en a de ces idées, ce petit voyou !

L'enfant parut enfin se réveiller et, s'avisant soudain du lieu où il se trouvait, il fit à toutes jambes le tour du lac pour rattraper son bateau qui justement touchait la rive opposée. Il se pencha et le saisit par le mât. Lorsqu'il leva les yeux il vit le garde qui attendait.

— Pourquoi que tu cries comme ça, tonton, s'emporta l'enfant, soudain en colère. C'est ton lac?

— Tiens ! v'là sa langue qui se délie ! Attends, mon mignon, je m'en vais te montrer, moi, à qui il appartient, ce lac ! On en est aux commentaires, hein?

Le garde fit mine de chercher un bâton mais l'enfant, son bateau sous le bras, lui tira la langue et se sauva.

Il ne s'arrêta qu'à l'autre bout du jardin qui donnait sur le boulevard et se perdit un temps dans le fleuve multicolore de la foule. Il reparut au feu vert, traversa la rue et déboucha sur le quai. L'eau boueuse et lente avait tellement baissé dans son lit que les saules aux branches inclinées n'arrivaient que difficilement à effleurer l'onde calme qui, vue du haut de la berge, semblait immobile. L'enfant s'appuya d'une main à la balustrade et resta là quelque temps à suivre des yeux le balancement des saules et le miroitement des eaux. Puis, brusquement il se pencha et se glissa sous la balustrade. Il descendit précautionneusement la pente et lança le bateau. Non pas sur le fil de l'eau mais à contrecourant. La petite embarcation se mit à fendre l'onde en amont, son pavillon flottant sous la haute voûte des saules. Sur son passage, prises de panique, les grenouilles se dispersaient, se jetant à l'eau à qui mieux mieux avec des ploufs retentissants. Lorsque le petit bateau s'éloignait, le courage leur revenait, elles prenaient leur élan, et hop ! se retrouvaient sur la terre ferme; elles attendaient un instant, les yeux exorbités, et comme rien ne venait plus troubler leur paix, elles se mettaient à coasser et à sautiller.

L'enfant marchait tout courbé suivant de près son bateau. Il marchait à pas circonspects, plaçant un pied dans la trace de l'autre à cause de l'abrupt de la berge. Il arriva ainsi près du pont.

— Regardez donc cet enfant où il se balade ! cria quelqu'un sur le pont. Hé, petiot, t'en as assez de la vie? Ôte-toi de là, tu veux te noyer?

— Je sais nager, dit calmement l'enfant.

— File de là tout de suite, sinon j'appelle l'agent de police ! Hé ! l'agent !, il y a là un enfant qui en a assez de la vie ! Voyez donc ce qu'il fait ! par ici, par ici, il vient de passer sous le saule, de ce côté-ci !

L'enfant saisit son bateau par le mât et arrêta l'hélice. Il remonta la berge abrupte en s'accrochant d'une main aux mauvaises herbes qu'il brisait ou déracinait. Il arriva enfin en haut, se glissa sous la ballustrade et s'en fut le long du quai.

— C'est ici que t'as trouvé le meilleur endroit pour jouer avec ta barque? demanda derrière lui la même voix aigrelette et pleine de zèle, satisfaite de constater que l'ordre avait été rétabli.

L'enfant tourna la tête et lui cria par-dessus l'épaule, d'un air dégoûté:

— C'est un bateau ! Tu sais même pas faire la différence entre une barque et un bateau et t'en parles encore !

— Petit vaurien, si je t'attrappe il t'en cuira, répondit la voix aigrelette en riant.

— Salut, bye-bye, Pilze, répliqua l'enfant polyglotte.

Il franchit le pont et prit au hasard des rues. Devant une maison imposante, à haute clôture en treillis de fils de fer, il aperçut un bassin de forme ovale, rempli d'eau. Au centre du bassin un bout de tuyau en fer se dressait, signe qu'une fontaine jaillissante y avait été jadis aménagée. Le portail était ouvert. Personne dans la cour. L'enfant entra et s'assit sur le bord du bassin. Il régla le gouvernail et lança le petit bateau qui démarra en trombe. L'enfant étendit la main et commença à battre doucement l'eau afin de

aire des vagues. Derrière lui, dans l'allée, on entendit le sable crisser mais l'enfant continua à faire des vagues tout en suivant des yeux la course du petit bateau qui se dirigeait vers le centre du bassin.

— Qui t'a permis de venir jouer là? lui demanda le concierge galonné, le saisissant au collet pour l'empêcher de se sauver.

— Papa, répondit tranquillement l'enfant, et sans regarder le concierge il secoua la main étrangère qui l'avait empoigné comme il l'eût fait d'un insecte malfaisant.

Le concierge hésita.

— Qui est ton père?

— Le camarade directeur, fit l'enfant toujours sans le regarder, et il passa de l'autre côté du bassin pour reprendre son bateau.

— Le camarade directeur Cabasse? s'enquit le concierge, d'une voix pas tout à fait rassurée.

— Non. Le camarade directeur Caboche !

— Dis donc, toi, tu te paies ma tête ! fit le concierge en colère, en se ruant sur l'insolent.

— Ne crie pa stant, car je m'en vais, lui dit l'enfant, ennuyé, et il sortit de la cour. Derrière lui, il entendit le concierge donnant des explications à quelqu'un, mais il n'eut pas la curiosité de tourner la tête pour voir qui c'était.

— Tous des vauriens, monsieur, dès qu'ils savent se tenir debout.

Préoccupé, tête baissée, le petit bateau sous le bras, l'enfant s'en fut plus loin. Ses joues brûlaient. Ses cheveux collaient à son front perlé de sueur, les yeux noirs aux longs cils semblaient deux petites perles de basalte aperçues à travers la mince toile transparente d'une eau. Le soleil était au zénith et la voûte céleste au-dessus de la ville semblait une coupole ardente. Pourtant, l'enfant ne sentait pas la chaleur, il longeait maintenant les panneaux d'un chantier. À un coin, entre deux panneaux déplacés, il y avait un espace à travers lequel l'enfant aperçut le croc d'une grue qui saisissait une grande plaque en béton et la hissait dans l'air jusqu'au sommet d'un bâtiment en construction. D'étonnement l'enfant en ouvrit la bouche, toute grande. Il attendit quelque temps pour voir la plaque trouver sa place là-haut et se détacher du croc de la poulie; la flèche géante fit alors demi-tour et s'abaissa pour saisir une autre plaque. Tout en suivant du regard le lent mouvement, presque solennel, de la grue, il découvrit à l'autre bout du chantier une place au milieu de laquelle s'étalait un immense bassin rempli d'eau et gardé par une naïade de pierre. Il n'y avait personne de ce côté, car la place avait été incluse dans le rayon du chantier à la seule fin d'arrêter la circulation qui aurait pu gêner le travail. Peu de gens sur le chantier. L'homme qui manœuvrait la grue, quelques maçons en haut sur les échafaudages et d'autres ouvriers qui se reposaient à l'ombre en fumant. Il se glissa derrière les pas de sable épars en bordure et arriva sain et sauf sur la place. Il regarda encore une fois à droite, puis à gauche mais personne ne faisait attention à lui. Il fixa le gouvernail, déplia le pavillon et mit le petit bateau à l'eau. Puis, il s'accroupit et appuya son nez contre la paroi

du bassin. Pour quiconque se trouvait de l'autre côté du bassin, seuls ses yeux étaient visibles, ses yeux tout agrandis par une tension intérieure sous la touffe de cheveux mouillés de sueur, et cela à condition de ne pas se trouver à la hauteur de la naïade qui ne cessait de tordre ses cheveux mouillés. Il pensait justement attendre que le bateau revienne tout seul après avoir atteint l'autre bord dont heureusement il était encore loin, lorsque un type à lunettes, gros et très nerveux, surgit comme par miracle juste derrière son dos.

— Comment cet enfant est-il arrivé sur le chantier? Broscaru, Mihăilă, Rață, cria-t-il, comme pour l'appel, où êtes-vous? Vous gardez ce chantier, ou quoi, vous voulez qu'un malheur arrive?

Ceux qu'il avait nommés accoururent. L'enfant se leva et resta pétrifié. Il ne pouvait s'enfuir car son bateau se trouvait à mi-chemin du bassin.

— Par où t'es-tu faufilé, hein? l'interpella rudement le type à lunettes, tout rouge de colère. Par où, t'es sourd?

— Par là, fit l'enfant en montrant de la main l'endroit par où il s'était glissé.

— Par là ! marmonna l'homme aux lunettes, et s'il te tombait quelque chose sur la tête c'est moi qui t'aurai payé flambant neuf, pas vrai?

Broscaru, Mihăilă et Rață se trouvaient derrière lui. Tout petit comme il était et entouré de toutes parts, l'enfant, la tête renversée, les regardait, l'un après l'autre, cherchant à lire sur leurs visages brûlés par le soleil le sort qui l'attendait.

— Emmenez-le et veillez à ce que ça n'arrive plus, dit l'homme aux lunettes, un peu calmé, puis il tourna les talons et s'en alla à ses affaires.

— Allons, mon dépeigné, fit avec bonhomie l'un des trois hommes prenant la main frêle de l'enfant dans la sienne qui était plus dure qu'une pioche.

L'enfant la retira.

— Mon bateau, fit-il, en faisant un geste du menton dans la direction du bassin, et, s'arrachant des mains de Broscaru, Mihăilă et Rață, il courut prendre son bateau enfin arrivé à bon port. Puis, il s'en revint et prit par la main l'ouvrier grand et solide qui ne semblait pas trop fâché. Ils s'en furent ensemble vers l'entrée du chantier comme en promenade. À la hauteur des panneaux déplacés, l'enfant dit:

— Merci, je passe par ici ! puis il se glissa entre les panneaux et se retrouva dans la rue. Là il salua l'homme de la main et dit: « Au revoir, tonton ».

— Au revoir et que je ne t'y reprenne plus, fit l'ouvrier en s'esclaffant et en remettant les panneaux à leurs places.

L'enfant s'en revint par le même chemin et se retrouva sur le pont. Il le passa, traversa quelques ruelles tortueuses et arriva au boulevard. Fatigué, il s'assit sur les marches de pierre d'une maison à la hauteur d'une station de trolleybus. Son bateau sur les genoux, il attendit longtemps. Un trolley ventru s'immobilisa lourdement à l'arrêt, mais il n'était pas bondé, comme de coutume. L'enfant marmonna:

— Quand j'ai de l'argent, c'est à peine si je peux m'accrocher et maintenant, regardez voir... comment monter sans ticket... ?

Il appuya ses coudes sur les genoux et continua d'attendre. Deux trolleys passèrent. Il était sur le point d'abandonner lorsque Nina, une étudiante en architecture, fit son apparition à l'arrêt, vêtue de ses jeans habituels et d'un T-shirt sur lequel était écrit *Love me*, un sac de sport jeté sur l'épaule. Nina avait de longs cheveux noirs, coupés courts sur le front; deux mèches légèrement bouclées partaient de dessus les oreilles et semblaient vouloir se rencontrer sous le menton. Lorsqu'il était petit, l'enfant aimait caresser ses cheveux. Pour le lui permettre, Nina se penchait vers lui en riant et ses cheveux flottaient de côté tels une bannière qui s'inclinait. L'enfant n'était jamais las de caresser cette crinière flottante au scintillement minéral, comme fluide. Il obligeait sans cesse Nina de se pencher. Un jour, sa mère lui dit:

— Voyons, sois donc sage, mon petit, tu ennuies Nina?

L'enfant l'avait regardée, stupéfait:

— Mais maman, comment l'aimer autrement?

Et tout le monde avait ri.

Nina n'était pas seule, une amie, une jeune fille petite et grassouillette lui racontait quelque chose, lui touchant le bras toutes les fois qu'elle avait l'impression que Nina ne l'écoutait que d'une oreille. Avec un sourire à peine esquissé, Nina se penchait vers son interlocutrice, acquiesçait d'un signe de tête signifiant qu'elle était d'accord avec la grassouillette, puis, presque sans le vouloir, laissait ses yeux errer par-dessus l'épaule de la jeune fille pour se mirer dans les regards pleins d'admiration des passants.

— Tiens ! c'est Tudorel, fit Nina en levant la tête et en apercevant l'enfant assis sur les marches.

Heureux d'avoir été enfin remarqué, il s'approcha d'elle sans lâcher son bateau qu'il tenait à deux mains.

— Je t'avais vu dès que tu as paru mais ton regard était ailleurs.

Nina rit, la tête renversée, montrant ses belles dents, larges, saines, d'une blancheur immaculée.

— Oh, que ton bateau est beau, qui te l'a donné?

— Ma grand-mère, de la part de mon papa.

— Il est merveilleux. Je n'en ai jamais vu de si beau !

Les yeux de l'enfant brillèrent de joie.

— Mais toi, que fais-tu donc par ici? demanda Nina.

— Je voulais aller à l'école sportive, pour nager, mais je n'y vais plus...

— Pourquoi?

— Maman a oublié de me laisser de l'argent pour le trolley, alors...

— Viens avec moi, et Nina le prit par la main. On voyait justement arriver un lourd trolley, tel un scarabée géant.

— Angelica, on en reparlera demain, et Nina salua de la main la grassouillette qui ravala sa salive et s'éloigna, martelant l'asphalte de ses talons trop hauts et risquant de s'y étaler à chaque pas.

Dans le trolley, ils s'assirent à côté l'un de l'autre. Nina se pencha pour examiner le petit bateau de plus près et une mèche de ses beaux cheveux passant par-dessus son épaule, caressa le genoux nu de l'enfant qui sourit, tout heureux.

— Tu l'aimes, mon bateau?

— Il est formidable, et il a aussi un gouvernail.

— Si tu as chaud, c'est un ventilateur ! fit l'enfant en riant et il fit fonctionner l'hélice.

— Ah, que c'est bon ! Nina souriait, ravie, tandis que l'air frais lui caressait le visage et faisait flotter ses cheveux.

Le trolley s'arrêta à l'arrêt. Sur la plate-forme arrière, l'enfant aperçut un jeune homme de haute taille, large d'épaules, portant une chemise qui lui moulait le torse et un sac de sport sur l'épaule. Pendant qu'il achetait son ticket, le jeune homme demanda à Nina, assise à l'autre bout du trolley.

— Tu vas à l'entraînement?

Pour toute réponse, Nina montra son sac. Le jeune homme s'assit sur la banquette devant eux, en jouant avec le sac qu'il tenait suspendu entre ses genoux. Il se mit à raconter à Nina comment il avait fêté l'anniversaire d'un collègue où l'on avait dansé dehors, sur la terrasse, jusque tard dans la nuit. Les vieux, de grosses légumes, s'étaient tirés et . . .

— Pourquoi n'es-tu pas venue, toi aussi? demanda le jeune homme sans ombre de reproche dans la voix; ayant posé son sac à terre il caressait la courte mèche qui entourait le visage rond de Nina et lui descendait sous le menton. La jeune fille lui sourit vaguement, puis rougit. Elle écarta son visage, releva la mèche avec l'index et la rejeta derrière l'oreille.

— J'avais pas mal de travail . . .

— Tu crois que je n'en avais pas, moi? Tu avais sûrement d'autres raisons plus sérieuses que ça, dit le jeune homme d'une voix insinuante, et il tira de nouveau la mèche vers lui.

L'enfant baissa les yeux et fit semblant de s'occuper du bateau qui se trouvait sur ses genoux. Lorsqu'ils descendirent du trolley, la jeune fille le prit machinalement par la main.

— Où l'as-tu pêché, celui-là? demanda le jeune homme en riant.

Nina étendit le bras et écarta un peu l'enfant pour que le jeune homme puisse mieux le voir.

— C'est mon ami, on s'entend très bien, n'est-ce pas, Tudorel?

L'enfant baissa la tête et ne répondit pas. Sans savoir pourquoi, il avait l'impression que Nina mentait, tout en disant la vérité, qu'en fait c'était autre chose qui l'intéressait et que ni la réponse ni son amitié n'avait d'importance à ses yeux. Il serra les mâchoires car il se sentait pris d'une envie de pleurer.

— Et où vas-tu *bambino* avec ce transatlantique? s'enquit le jeune homme, gaiement et d'un air fat.

— Nina, moi je m'en vais de ce côté, je vais au bassin, dit l'enfant.

— À tout à l'heure, Tudorel ! Passe me prendre au départ . . .

— Je ne sais pas, peut-être. Au revoir !

Le bateau sous le bras, l'enfant s'en fut dans la direction opposée, sans même tourner la tête une seule fois.

— Ce gosse est vraiment marrant ! fit le jeune homme, en prenant Nina par le bras et en se mettant à taquiner la mèche bouclée qui surgissait espiègle, sous le menton rond de la jeune fille.

Le bassin de natation était désert.

— Monsieur Horia ne donne pas de cours aujourd'hui ! lui cria de loin un entraîneur qui le connaissait et qui se préparait à partir. Feignant l'étonnement, son bateau derrière le dos, l'enfant fit le tour du bassin pour faire croire à l'entraîneur qu'il se dirigeait vers la sortie. Arrivé à l'extrémité, il se pencha pour fixer la courroie de sa sandale, et s'y attarda car elle se dérobait à la pointe de la boucle. Lorsqu'il leva les yeux, l'entraîneur avait disparu. Il revint sur ses pas et regarda le bassin. Comme un bloc compact, l'eau oscillait, se soulevant d'un côté puis de l'autre. Les reflets de la lumière se déplayaient en cercles concentriques de plus en plus larges qui dépassaient les parois en céramique bleue du bassin et s'évanouissaient brusquement dans l'espace infini de l'été, cependant que d'autres cercles pareils se dilataient au point que leurs traces ne faisaient plus qu'un avec l'immense voûte du ciel estival. Un temps, l'enfant contempla la lumière qui se reflétait à l'infini dans elle-même puis se décida tout d'un coup, selon son habitude. Il descendit à la hâte l'échelle accrochée à la bordure bleue du bassin et lança le petit bateau, provoquant derrière lui des vagues avec la paume. Le bateau s'éloigna, son pavillon claquant au vent, embarcation minuscule d'un blanc intense glissant sur les étendues d'azur d'une mer calme. La lumière qui transformait les contours de toutes les choses en une vibration éclatante donnait au bateau aussi l'aspect impressionniste d'un navire à la silhouette estompée par la distance. L'enfant remonta sur le bord du bassin, s'y étendit à plat ventre, la tête dans les mains, et contempla le petit bateau qui glissait doucement comme une ombre engendrée par la riche irradiation de l'été.

Derrière lui des voix se firent entendre. C'était un groupe de nageurs venus pour une partie d'entraînement. Ils plongèrent afin de placer les serpents flottants qui délimitaient les couloirs. L'enfant se leva d'un bond et courut rattraper le petit bateau qui n'avait pas encore atteint le centre du bassin. Il le prit sous le bras et, à pas lents, traînants, il s'en alla vers la sortie.

Jusqu'à la maison, le chemin était long, et il ne le connaissait pas très bien. Pourtant il se décida de ne plus attendre Nina et n'alla pas non plus lui demander de l'argent pour le trolley. Il jeta seulement un coup d'œil sombre dans la direction du terrain de basket. Nina allait regretter

de l'avoir amené jusque là puis de l'avoir laissé partir seul, à pied, pour attraper une maladie, avoir de la fièvre, être obligé d'appeler le docteur... son père allait venir qui voudrait savoir « ce qui était arrivé à l'enfant » et tous seraient effrayés et ne sauraient plus que faire... Si elle ne l'en avait pas prié, il ne serait pas venu jusque là, mais elle avait tellement insisté, lui, il ne le voulait pas, elle l'avait emmené presque de force... Tu vas voir, Nina, tu vas voir...

La chemin de retour fut long et pénible, il semblait ne devoir jamais finir. Pour ne pas s'égarer, il suivait le trajet du trolley tout en ayant soin à chaque arrêt de contrôler si le numéro qui l'intéressait était toujours inscrit sur le tableau indicateur. Couvertes de poussière, les sandales semblaient s'être rétrécies, elles le serraient, le blessaient aux talons. Il lui fallait sans cesse ajuster la boucle, mais il ne réussissait pas à chasser la douleur. Il boitillait. L'arc des genoux avait à tel point fléchi que l'enfant pensait qu'il allait céder brusquement, l'envoyant rouler sur le pavé sale, sous les pieds des passants. Il serrait le petit bateau sous son bras et, maintenant, il lui semblait devenu très lourd, il glissait à chaque pas, et l'enfant devait s'arrêter de plus en plus souvent pour se reposer sur un banc, ou, à défaut, sur les marches d'une maison, sur une pierre, sur le bord d'un clôture. Seul et perdu, sans éveiller l'attention de personne, il restait ainsi quelque temps le petit bateau à ses côtés, sentant, sans se rendre compte comment et pourquoi, l'espoir s'effondrer en lui, comme un navire gravement avarié. Il n'y avait plus de doute, comme l'avait fait Nina, son père, aussi, l'avait abandonné.

L'éclat du jour s'affaiblit, les ombres s'allongèrent, pareilles à d'infinis tentacules, comme si d'immenses ailes noires s'étaient déployées au-dessus de la ville. La tête baissée, serrant du mieux qu'il pouvait, sous son bras, le petit bateau qui glissait sans cesse, traînant les pieds, l'enfant suivait, troublé, le déclin de la lumière sur le trottoir. Voyant les ombres confuses du soir s'allonger, il sentit que la lumière n'était qu'un mince couche vernie à travers lequel le noir allait bientôt faire irruption, ce vrai, cet invincible noyau d'obscurité du monde. La question n'était plus, comme au matin, de savoir s'il se trouvait à l'intérieur de l'ombre ou de la lumière et il ne pensait pas non plus à ce point transparent, diaphane, insaisissable, qui était le point de passage. Si encore il l'était. Il se sentait seulement pris dans une sorte de nébuleuse qui faisait dévier la trajectoire normale de toutes les choses et pensait ne plus pouvoir échapper à cette nébuleuse. Si les paroles ne lui avaient pas manquées, l'enfant aurait

nommé cette nébuleuse qui lui semblait le centre même de notre existence, inadvertance.

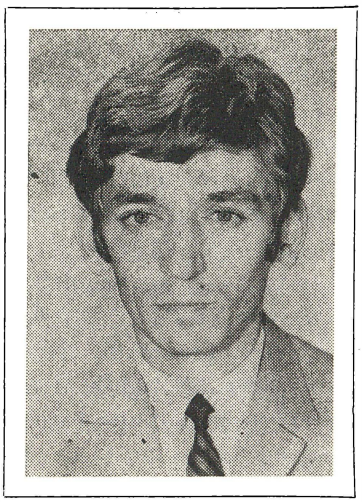
Il remonta difficilement la ruelle en pente qu'il avait nonchalamment descendue le matin. Le chien en pierre se tenait immobile dans la même position, considérant le monde de ses yeux sans pupilles. L'enfant s'approcha et caressa comme d'habitude ses oreilles tranquilles, le regardant droit dans les yeux largement ouverts. Calme, replié sur lui-même, le chien continuait de scruter le monde qu'il ne voyait pas.

Il ne regagna la maison que vers le tard, peu avant le crépuscule, les joues pâles, les yeux brillants, comme émaillés par les derniers reflets d'une flamme sur le point de s'éteindre. Affamé, sale et assoiffé, comme il l'était, les chaussettes en tire-bouchons et les genoux égratignés, il ressemblait à un soldat fatigué rentrant, lourd d'expérience, d'une bataille perdue. Qu'aurait-il pu apprendre de plus au long de toute une vie vécue jusqu'à la vieillesse?

— Où as-tu été toute la journée, mon poussin? lui demanda sa mère tout effrayée de sa mine. Je t'ai cherché partout...

Alors, comme s'il eût voulu se libérer d'un fardeau insupportable, l'enfant lui tendit le petit bateau et fondit en larmes.

En français par TISA BĂDULESCU



« Un prosateur inquiet . . . , s'adonnant à une quête permanente et sans cesse renouvelée, un prosateur sensible et intelligent, mais non moins accessible à l'ironie et à la nostalgie » — c'est ainsi que l'écrivain roumain Sorin Titel présente son jeune collègue de nationalité hongroise ATTILA VÁRI (né en 1946 dans un village du département de Mureş). L'élément fantastique s'ajoutant à des visions et procédés surréalistes s'allie à l'observation réaliste et au lyrisme dans les récits qui forment les recueils: Une journée finie **(1967),** Casanova, Piano aux enchères et autres récits **(1972) et** Ticket de tram médiéval **(1976). En 1978 est paru son volume de poésies** Variations.

TACHES SUR LE SOLEIL

par Attila Vári

Voilà donc de quoi il s'agit: j'en ai marre de votre papotage. Comme aussi de mes propres palabres. Non, l'ami, tu te trompes si tu crois que je fais semblant. Ils me viennent à l'esprit comme ça, tout simplement, des crachats gros comme le poing, que depuis longtemps j'aurais dû envoyer dessus quelques poires. La mienne y compris. Parce que j'ai commencé une vie nouvelle.

Aujourd'hui, mercredi matin, le soleil s'est figé en regardant me gueule, tant j'ai l'air idiot. Ainsi donc, à partir d'aujourd'hui je ne suis rien d'autre que le résultat d'une heureuse rencontre entre un pantalon bien repassé et des cheveux coupés court. Car j'ai décidé que le moment était venu d'occuper une place parmi les gens civilisés. Voyez, par exemple, le soleil. Il est lui aussi un signe graphique de la civilisation. Certains peuples le prononcent avec une majuscule et puis ils ajoutent: éclipse de ~ , culte du ~ , taches sur le ~ , adorateur du ~ .

Ce soleil me paraît si étrange parce que j'ai mené jusqu'ici une vie de noctambule et que je n'ai regardé que les menues étoiles. Et je les ai appréciées. Quiconque n'apprécie pas les choses menues ne mérite pas les grandes non plus. Dorénavant je suis parvenu, et de plein droit, à me rendre digne de ce vieux parchemin au-dessus de la tête. C'est-à-dire du soleil. Au dire de mon père je suis un propre à rien et je n'aurais jamais le droit d'avoir ma place au soleil. Au moment où il a proféré ces mémorables paroles, j'ai entendu ma tante frapper dans ses mains et pousser une exclamation.

— Comment peux-tu jeter à ton père un regard tellement assassin !? — claironna-t-elle de sa voix de vieille fille qu'on ne peut entendre que dans le chœur dominical des veuves de postiers.

— Je peux vous en jeter un à vous aussi, tante Lidi, s'il en est besoin, ai-je répondu en tournant mes yeux vers elle très lentement, comme un réflecteur.

— Béla ! glapit-elle, et mon père se détendit alors comme un ressort et m'allongea une gifle.

— Nom de Dieu de nom de Dieu, toi et tes soleils, mauvais garnement, grogna-t-il et jeta un regard effaré vers tante Lidi, après quoi il m'allongea encore une gifle.

— De qui tient-il donc, mon Dieu, se lamentait tante Lidi en pleurnichant. On ne dirait vraiment pas que c'est ton fils, Béla.

Père me tourna alors le dos et sortit de la cuisine. Je ne sais comment cela se fait, mais chaque fois que tante Lidi amène la conversation sur maman ou qu'il lui arrive de dire que je ne ressemble à aucun de mes parents, père sort de la chambre ou bien il l'engueule. Et j'ai de bonnes raisons d'affirmer que tante Lidi est une tête dure, grisonnante et porte des lunettes; tout comme son respectable frère cadet, mon père, à cela près que sans moustache et de sexe féminin. Et elle n'arrête de baver sur ma mère, même devant moi, et ne cesse de jaser, bien que, je le sais, père non plus ne s'y plaise le moins du monde. Car papa est, au fond, un brave homme; et s'il me frappe, c'est plutôt à cause du qu'en-dira-t-on, histoire de ne pas donner lieu à ce qu'on l'accuse de ne m'avoir pas donné une bonne éducation; c'est qu'il attache un grand prix à ces choses-là. Un jour il m'a cogné pour de vrai parce que j'avais fumé et moi je me suis mis à gueuler comme un sourd; alors il m'a promis dix lei pour me faire taire, de peur que les voisins ne nous entendent.

Maintenant je me tiens ici, comme avait l'habitude de le dire mon prof de littérature, je me tiens ici, devant cette magnifique aube et j'attends que quelqu'un passe. Parce que j'ai commencé une vie nouvelle, et que pareille chose, on sent le besoin d'en faire part à quelqu'un d'autre aussi. À une fille, par exemple, car elle vous comprenne. J'irais bien chez Kati, mais c'est les vacances et elle ne se lève pas si tôt. Il est vrai que le matin il n'y a personne chez eux, et elle serait en pyjama et l'atmosphère n'en serait que plus intime. Elle se plaît du reste à être toujours très féminine. Sophia Loren a l'habitude d'embrasser les hommes de cette façon, en laissant

ensuite pendre son bras le long de leur dos. Kati fait de même, et si elle se blottit de la sorte dans mes bras, c'est que nous avons tous deux un secret. Un type a essayé une fois d'abuser d'elle, et Kati m'a tout raconté. Par le menu. Nous étions chez elle et nous nous sommes embrassées ensuite, mais elle ne m'a jamais laissé la toucher davantage. Elle disait qu'elle n'allait coucher qu'avec le gars qu'elle aimerait très fort. Pourtant nous nous étions embrassés. Dixi — ce morveux maigrichon et boutonneux qui habite dans la même cour — est lui aussi au courant, car il nous a épiés. Quand je suis sorti de chez Kati, il s'est planté devant moi et m'a déclaré que si je ne lui donnais pas le timbre d'aluminium il écrirait des anonymes sur nous. Et il a continué à me chantager après cela.

Je sais pas pourquoi, mais j'ai constamment le sentiment qu'hier c'était dimanche. Peut-être parce que les rues ne sont pas encore balayées, comme il arrive d'habitude lundi matin. Ici, dans cette rue s'arrêtent généralement les chariots qui viennent au marché, et les camions écrasent les petits tas de crottin, de sorte que l'asphalte reste parsemé de taches couleur soleil. Et puisqu'on en est là, on dit de moi que j'ai une imagination sale, car, il y a quelque temps, au cercle de littérature, j'ai voulu lire un texte intitulé «Ce qui se passe dans la salle de bains...» Mais ils m'en ont empêché. Et celui qui avait dit que j'ai l'imagination sale, c'était justement le prof de géographie; bien que ce soit lui qui reluque les genoux des filles, et que, pas plus loin que l'année passée, toute la classe ait lancé des pierres contre le mur de la salle de gymnastique pendant qu'il regardait par la fenêtre dans le vestiaire des filles. Tous les membres du cercle se sont tordus de rire lorsque le prof de géographie a proféré ces mémorables paroles, car dans mon texte il était question de deux ennemis de classe qui avaient installé un émetteur radio dans la salle de bains.

Je suis extrêmement chic ce matin. Et j'en ai marre de votre papotage. Et je sais aussi par cœur qu'il me faut changer la façon de vivre. Mais pourquoi moi seulement? Père s'imaginerait-il par hasard qu'il n'a aucun défaut et que je ne suis pas capable, moi, de lui en trouver un, ne fût-ce qu'un tout petit! Et s'il m'arrive de changer brusquement d'avis, alors ils en font tout un plat. Tandis qu'eux, ils peuvent le faire en toute liberté. Car en ce qui les concerne, ils se réservent toujours le droit de se tromper.

Je n'ai jamais eu de véritable ami. Je ne suis pas bagarreur par nature et l'on a brodé dessus, on a prétendu que je suis lâche. Et si je racontais à quelqu'un quelle demeure j'aurais un jour, il se mettrait à dire à tout le monde que je suis menteur. Et à la fin d'une année scolaire, lorsque j'ai récité mes vers, ces demeurés-là ont bouquiné tout l'été, rien que pour découvrir d'où je les avais copiés. (Bien leur en a pris, par ailleurs; ils ont eu ainsi l'occasion de lire quelques bouquins).

Je suis à tel point fâché contre tout le monde qu'il me faudra pour de vrai commencer une vie nouvelle.

Kati a dans la cour un marronnier si grand qu'on pourrait faire construire une maison sur ses branches. Dixi fait semblant de ne pas me voir et cette stupide autruche se figure que, comme ça, moi je ne le vois pas non

plus. Je sonne. Kati, je m'en souviens justement, m'appelle « frérot ». Elle m'ouvre. Les cheveux ébouriffés et tout ensommeillée.

— Bonjour, frérot, me dit-elle et se blottit contre moi dès qu'elle a fermé la porte.

(Eh bien, ne vous l'avais-je pas dit que c'est toujours ainsi qu'elle m'accueille? Et comme je le disais, elle est en pyjama).

— Qu'est-ce qui t'est arrivé? me demande-t-elle et elle me regarde d'une façon en quelque sorte singulière.

— Je vais te le dire tout de suite, mais allons nous asseoir, veux-tu?

— Je me refourre au lit, dit-elle, et elle pousse ses oreillers vers le mur. Mets-toi là aussi.

Sur la taie d'oreiller je vois une grande tache humide.

— Tu as pleuré?

— Oui, fit-elle et ses yeux se mettent à briller.

(Je vous ai dit, n'est-ce pas, qu'elle a de beaux yeux? Que ses lèvres gonflent légèrement, comme si elle ne faisait que bécoter, et qu'elle a de longs cheveux? Eh bien, c'est justement ça, Sophia Loren tout craché, mais encore jeune. Je le lui ai dit aussi.)

— Tu as des ennuis?

— J'ai fait un rêve comme quoi j'étais vieille et bêtasse — dit-elle et elle se remet à pleurer.

J'aime bien quand Kati est triste et qu'elle pleure. Un type du voisinage disait qu'il s'était plu tant que sa femme était enceinte, car elle cherchait constamment sa protection. Moi aussi je me plais lorsque Kati est triste, car alors je la serre dans mes bras et je l'embrasse tout le temps. Comme je le fais en ce moment aussi. Partout. Et je grogne comme un ours: « Ma petite bébête... ma petite bébête intelligente... alons, ça va... ça va... mon chéri... ma petite Kati... »

Et elle me regarde et me caresse les cheveux.

— Comme tu es bon, soupire-t-elle. Et moi qui t'embête avec toutes sortes de niaiseries. Tu m'en veux pas, non?

Ensuite c'est elle qui se met à balbutier et à me dire: « Toi, petit homme... Oh, oh, que n'es-tu de deux ans plus âgé... » Et, ma parole, elle me mord l'oreille.

Un jour elle m'a dit qu'une fille de dix-sept ans est une vraie femme, tandis qu'un garçon du même âge n'est qu'un gamin à peine sorti de la puberté. Et elle ne cesse de débiter des sornettes pareilles.

À côté, sur la table de chevet, je vois les *Mille et Une Nuits*. Que peuvent-elles bien y trouver, les filles, dans ce livre? Les garçons, je les comprends en quelque sorte, ils rêvent de harems. Mais une jeune fille?

Je regarde le lit, puis je regarde Kati. Elle m'a dit un jour que je pouvais me coucher près d'elle si je lui promettais de ne pas essayer de lui faire quoi que ce soit. À quoi bon alors? Pas vrai? De ça je n'ai soufflé mot à personne, sauf à Demeter (qui, autrefois, me battait, et après chaque gifle me recommandait de la refiler, à mon tour, à mon ami), à Demeter

avec lequel on joue l'écarté dans la baraque de la briqueterie, et il m'a dit que j'étais un nigaud hors pair.

— La femme, c'est comme ça, il faut la renverser sur le lit, et trêve de laïus.

— Mais Kati n'est pas comme les autres.

— C'est ta tante Lidi qui n'est pas comme les autres, vu que c'est une vieille taupe. Kati est une poule elle aussi, fit-il.

Lorsque papa m'a vu un jour avec Demeter il m'a demandé où diable j'avais déniché cet individu avec sa gueule de fripouille. À vrai dire, il était tombé juste cette fois-ci. Je sais, par exemple, Demeter n'a pas quitté la vieille remise de toute une semaine de peur que les flics ne l'emballent; et, une fois, un journaliste qui voulait faire un reportage sur lui l'a emmené au restaurant « Leul » et tous les deux se sont soûlé à en rouler sous les tables. Demeter lui a raconté que tout le mal lui venait de ses parents, qui avaient été alcooliques, même que sa mère, disait-il, lorsqu'elle se soûlait, elle amenait des hommes dans l'unique pièce qu'ils avaient et couchait avec eux près de lui, Demeter. Tout ça, bien qu'il n'y eût pas un seul mot de vrai dans l'histoire; car sa mère est une marchande-des-quatre-saisons très pieuse, elle vend des épis de maïs bouillis et du pop-corn au marché. Heureusement pour lui, l'article n'a jamais paru. Demeter m'a dit plus tard qu'il avait dégoisé toutes ces fariboles parce qu'il connaissait un cas semblable sur lequel on n'a également rien écrit dans les journaux, car, disaient-ils, dans la société socialiste de telles horreurs n'étaient pas possibles. Je suis très fâché contre lui.

— Il se peut que toutes les femmes se vaillent, mais même alors t'as tort puisque Kati n'est pas comme les autres, lui ai-je dit.

— Et tu me donnes quoi si je couche avec en moins d'une semaine?

J'ai d'abord cru que j'allais lui balancer aussi sec un coup de pied dans le dos, ou quelque chose de ce genre.

— C'est possible, fis-je, car je n'aime pas lorsqu'il tient mordicus à prouver ses affirmations.

Demeter n'est pas mon ami. On s'est seulement acoquiné un brin, tous les deux. On joue aux cartes et on se baigne la nuit derrière l'internat de jeunes filles. Mais ça depuis quelque temps seulement... Auparavant j'avais eu pour ami un type très intelligent mais qui avait la manie des paris. Il disait, par exemple: « On parie à combien que tu n'as rien lu de Djibișo? » Et même à l'occasion des petites réunions, organisées chez l'un d'entre nous, il demeurait un type très intelligent et n'enlevait jamais son veston.

Je marche de nouveau sans aucun but. Et Kati ne sait toujours pas que je commence une vie nouvelle. Car nous nous sommes embrassés toute la matinée. Elle ne pense qu'à ça. Chaque fois que j'étais sur le point de parler, quelque chose lui revenait et elle se mettait à pleurer. Et moi, je la consolais. Ce fut bien, pourtant.

Je ne sais pas comment les autres sont faits, mais moi je me sens toujours plus fort quand je peux consoler quelqu'un. Et j'aime causer avec

beaucoup de gens. Jusqu'au portier de la briqueterie qui n'a trouvé personne de mieux que moi pour se soulager l'âme, et il m'a dit de faire attention et de tenir ma langue devant Demeter, car c'est un méchant type. Je ne suis pas, moi non plus, excessivement comme il faut, car j'emmerde à l'extrême tante Lidi, et je lui jette souvent des mots blessants. Mais elle, à son tour, a médit de maman, qui n'est plus, ce n'est qu'en moi qu'elle continue de vivre.

C'est pourquoi j'aime papa. Il m'achetait toujours un tas de livres et m'emmenait voir des musées; et le dimanche, à la pinacothèque, pour chaque toile il avait un petit récit à me faire. Mais c'est qu'il n'a plus le temps maintenant. Bien qu'il soit à la retraite pour cause de maladie. Et il n'a même pas le moindre hobby. J'ai envie de pouffer, rien qu'à l'idée de le voir une ligne à la main ou quelque truc pareil. Et ce qu'il peut aimer à philosopher... Une fois, à la pinacothèque, il me parlait peinture et il disait qu'il y avait des toiles où il se passe quelque chose; avec d'autres, en revanche, il arrive que les couleurs, les taches de couleur, les lignes soient irrépétables et que la toile devienne quelque chose qui n'a jamais existé auparavant. Je ne peux même pas dire de lui au moins qu'il boive ou qu'il fume, sauf que ça va plutôt mal avec ses nerfs depuis qu'il est né.

Je me souviens comment je l'ai fait une fois sortir de ses gonds. Le cirque « Italia » était venu dans notre ville et je l'avais longtemps prié pour que nous y allions. (Ça fait pas mal d'années depuis.) Pendant le spectacle je l'ai harcelé de questions: pourquoi ne savait-il pas lui aussi danser sur la corde, et faire des tours de passe-passe, pourquoi ceci, pourquoi cela; et quand ce fut le tour de la dompteuse de lions et que je lui ai demandé pourquoi elle avait des seins gros comme des melons, il s'est écarté, s'est éloigné de moi, tout confus; à la maison il m'a grondé, comme quoi j'avais parlé tellement fort que jusque du côté opposé de l'arène on rigolait sur son compte.

Mais comment se fait-il que tout ça me soit revenu à l'esprit? À propos du cirque, bien sûr. Demeter disait que si c'était à refaire et s'il n'était pas si vieux il se ferait jockey. Bien qu'il ne soit pas aussi vieux que ça. Il est plutôt d'âge moyen. Il n'a que quelques vingt-cinq ou vingt-six ans.

Mais voilà Lupták qui s'amène, celui qui a toujours des idées plein la tête.

— Salut, me dit-il, et il commence aussitôt à parler d'une vieille qu'il fallait aider, car son homme était mort et elle n'était plus en état de travailler. Tu viens aussi? me demande-t-il.

Lupták a lu une fois un livre sur Timour; pas Timour Lenk, le Mongol, mais un pionnier russe très serviable, qui aidait tout le monde. Et c'est ce Timour-là qu'il s'applique à imiter.

— Je viens, lui dis-je, bien que je n'en aie guère envie, mais je n'ai rien de mieux à faire en ce moment.

— Nous allons fendre son bois, puis sarcler et arroser son jardin, énumère Lupták, un tic nerveux faisant remuer son nez. À cause des lunettes qui le gênent, je suppose.

— Où habite-t-elle?

— Passage Corvin; mais il faut finir jusqu'à cinq heures, car à partir de cinq heures je vais lire des contes à un enfant du voisinage... tu sais, il n'y a personne pour s'occuper de lui.

On se met en route et chemin faisant il se donne la peine de m'expliquer que ces soucoupes volantes amèneront la paix éternelle sur la terre. Je ne sais si je vous ai dit que Lupták est juif et c'est pourquoi il est tellement serviable: afin d'éveiller chez les gens le remords d'avoir été injustes envers eux. Tante Lidi dit que le Christ lui aussi était juif. Il est vrai que s'il avait la barbe, une couronne d'épines et une croix sur les épaules, ce Lupták serait en tous points pareil à l'icône que tante Lidi a sur le mur.

Dans notre ville il y a plein de camions puisqu'il y a beaucoup de fabriques. Et ça fait un boucan à vous casser la tête. Mais le passage Corvin est une petite rue bien calme. Les maisons y sont sans étage et devant chacune il y a des fleurs et des arbres. La vieille habite une maison grisâtre. Les mauvaises herbes envahissent sa cour et les touffes de lilas y poussent en toute liberté. Lupták frappe à la porte. La vieille sort. Elle a exactement l'air qu'on leur donne dans les illustrations. Elle est petite, coiffée d'un voile noir et a le visage creusé par les rides.

— Bonjour, Madame.

— Adieu, mes chéris, nous dit-elle, et elle nous dévisage l'un après l'autre, moi d'abord, Lupták ensuite.

— Nous sommes venus, fait Lupták, et puis il se met à bégayer, pour fendre du bois et arroser le jardin.

— Mais je n'ai appelé personne, mes chéris, bredouille la vieille, et la situation est maintenant pénible à souhait, vu que Lupták soutient qu'il ne faut jamais révéler l'intention qu'on a de faire une bonne action, car cela déplaît aux gens.

— Nous, nous sommes venus comme ça... rien que pour..., fait Lupták, enfin, parce que nous avons appris que vous êtes seule et nous voulons vous aider. Et parce que — bégaie Lupták — nous, nous ne sommes point pareils aux autres jeunes.

— Allez-vous-en sur-le-champ, dit la vieille. Si vous ne partez pas à l'instant, je crie au secours. C'est que je les connais moi, les voyous de votre espèce.

— Mais, petite mère... fis-je.

— Au secours ! beugle la vieille dingue, et moi, l'idiot, je détale à toutes jambes, et au même moment un homme entre par la porte et m'empoigne, un deuxième entre après lui et il fait venir aussi, surgi on ne sait d'où, un flic. Et pendant tout ce temps la vieille ne cessait de geindre qu'elle était seule et que nous avions voulu la voler.

— C'est pas vrai, dit Lupták. Nous avons voulu vous aider.

— D'où sortez-vous? fait le flic, et il refuse de croire qu'il y ait des fripons à ce point comme il faut, qui viennent en aide aux vieux et il nous demande de l'accompagner.

Heureusement que Lupták se souvient au bon moment que non loin de là, rue de Paris à l'angle du passage Corvin, nous avions fendu le bois d'une femme qui avait le bras immobilisé dans un plâtre et le mari hospitalisé. Le flic n'arrête pas de crier « circulez ! circulez ! » à la foule qui s'était massée comme s'il y avait eu quelque accident. Un homme court jusqu'à la rue de Paris et en ramène la femme. Tout s'explique à la fin, et les gens rassemblés commencent à rudoyer la vieille comme quoi elle serait revêche et prête à réclamer à tort et à travers, et moi je fais semblant de fondre en larmes et je clame d'une voix pathétique:

— Nous, nous sommes d'honnêtes garçons, je vous assure.

Et que le diable m'emporte si je vous mens, le flic se tourne vers la vieille et lui dit de faire immédiatement ses excuses à ces deux bons jeunes garçons, et il nous désigne. Puis une femme du voisinage nous invite chez elle et nous offre des coings au sirop, que j'exècre.

*

Je ne sais comment cela se fait, mais chaque fois que je désire vivement quelque chose, c'est le contraire qui se produit. Maintenant, par exemple, j'aimerais qu'il pleuve à verse. Il est magnifique alors de voir comme la vapeur monte de l'asphalte et comme surgissent des milliers de bulles et l'eau déborde en flots sous les portes et il se fait un grand silence...

Un jour nous nous sommes même embrassés sous la pluie. On revenait avec Kati de chez des copains où nous avions organisé une petite réunion et on s'est déchaussés. Ç'avait été son idée à elle. Ensuite on s'est embrassés jusqu'au tout petit matin et la pluie nous a mouillés jusqu'aux os. (Il n'y avait eu que deux grands nuages, puis le soleil s'était montré, mais la pluie continuait de tomber.)

Moi, ces choses-là me remuent terriblement, comme, par exemple, le titre de ce livre que j'ai vu chez le bouquiniste: *Chant sur les champs de blé.* N'est-ce pas joli? Il y a là tant de pureté !

C'est la raison pour laquelle j'ai parfois envie de croire que je ne suis pas normal. Je rêve, par exemple, que je couche avec Kati. Et je ne sais plus si je vous l'ai déjà dit, mais moi, je ne suis même pas amoureux de Kati. Je me trouve vachement bien avec elle, et c'est tout ! Mais ce qui m'embête c'est qu'elle s'habille devant moi, comme si j'étais de bois, et un jour j'ai failli crever de rire parce qu'elle disait qu'elle serait très curieuse de savoir à quoi ça ressemble, la vie sexuelle des éléphants.

— C'est exactement comme celle des hommes, lui ai-je répondu. Sauf qu'eux, ils sont des éléphants et n'ont pas l'habitude de dire des vers avant. Je crois qu'ils chantent plutôt, de la trompe, mais il est bien possible que le trompette des pompiers en fasse autant avant de renverser sa gonzesse sur le lit.

— Et les hommes qu'est-ce qu'ils font? demande-t-elle en faisant la moue et en ouvrant des yeux grands comme des marguerites. Et elle était justement comme ça. Et elle avait un doux visage et n'était pas encore entièrement habillée.

— Sais pas, lui ai-je répondu et je lui ai jeté un regard sévère, puis nous avons éclaté de rire tous les deux. Moi, faire le grave, pas moyen.

— Tu boutonnes ma robe? me demande-t-elle et elle me tourne le dos.

Elle a de jolies épaules et l'on y voit la trace du maillot de bain. Une zébrure blanche. Je n'ai pas pu me dominer et je l'ai mordue. Elle a poussé un cri. Pourtant, ce n'était pas facile de mordre sur une surface si lisse.

— Prends garde, je vais le dire à Max.

Je ne lui ai pas demandé qui était Max. Je savais qu'en réalité il n'existait même pas, qu'elle venait de l'inventer bien à propos, et que s'il me prenait de la questionner elle était capable de s'en procurer un finalement.

Je ne sais pas comment les choses se passent ailleurs, mais dans notre école mixte les couples commencent à se former dès la neuvième ou la dixième. À parler franchement, moi aussi j'épouserais Kati, comme ça pour une ou deux semaines. Une fois, chez le coiffeur près du magasin d'électricité du centre, j'ai entendu parler d'un type qui ne pouvait vivre auprès de sa femme que si celle-ci le mettait constamment à la porte et que lui il devait chaque fois la supplier pour qu'il lui soit permis de rentrer. Et ils ont tourné et retourné cette histoire de tous les côtés, et ils ont jacassé sur ce que ce couple faisait chez soi et comment il s'y prenait; et c'était Feri qui me coupait les cheveux, ce con qui parvient toujours à gâcher ma coiffure, car justement lorsque mes cheveux sont parfaitement ajustés il leur en donne encore un coup de ciseaux. Et précisément mes cheveux étaient à point, et eux, ils n'arrêtaient pas d'écumer à propos des âneries qu'ils étaient en train de dégoiser ; de sorte que je bondis de ma chaise et me mis à vociférer comme quoi je suis un jeune homme pur et qu'ils n'essaient pas de me pervertir, et j'ai demandé le registre de réclamations. Puis j'ai tout couché sur le papier avec plus de détails que je n'en avais trouvé dans les traités de pathologie sexuelle, et pourtant j'avais lu Freud d'un bout à l'autre rien que pour ça.

Maintenant je m'achemine vers la maison. Je ne rentre pas, simplement je m'achemine vers la maison. J'ai un peu d'argent dans la poche et j'entrerais bien quelque part pour avaler un morceau. Car j'ai une faim de loup. J'irai ensuite chez Demeter et tante Lidi va chialer de nouveau en s'imaginant que je me suis suicidé. Quelqu'un le lui a prédit et elle croit dur comme fer au marc de café, aux tarots et à tout ce qui lui procure l'occasion de chialer au moins quatre heures par jour et de mouiller au moins dix mouchoirs. Cela m'écœure de rentrer, ne fusse qu'en passant, pour la simple raison que je suis alors obligé d'écouter son insupportable caquetage.

— Daignez vous attabler, jeune monsieur !

— Je ne mange pas de soupe aux groseilles à maquereau.

— Il faut en manger.

— Mais moi je n'en mange pas, lui dis-je, et elle de continuer:

— Tu te figures, peut-être, que ton père roule sur l'or, pour te permettre de choisir?

— Veuillez bien remarquer, tante Lidi, que ne pas manger ne signifie pas choisir, puisque je n'ai pas demandé des bouchées au chocolat en échange.

— Je savais que tu allais devenir insupportable. On me l'a prédit.

— Oh ! la ferme ! J'enrage, mais mon père me flanque alors une gifle, et tante Lidi continue à s'attendre malgré cela à ce que je me conduise envers elle comme si c'était ma propre mère.

J'entre dans un buffet. C'est une gargote, bien qu'au-dessus de l'entrée pende une pancarte sur laquelle on lit *Express ;* n'empêche, c'est un endroit où l'on peut manger, et le café n'y est pas plus mauvais qu'un mauvais augure, et les charretiers crachent par terre les écales des graines de tournesol.

— Qu'est-ce que vous prenez? demande le garçon.

Je ne sais comment cela se fait, mais dans les restaurants j'ai toujours le trac. Bien que je m'efforce de paraître on ne peut plus dégagé, comme si j'étais quelqu'un de très raffiné. J'ai appris cela toujours de cet ami dont je vous ai parlé, qui n'enlevait jamais veston et cravate.

— Une tasse de bouillon et une grillade, lui dis-je.

(Une nuit à l'âcre odeur de feuilles brûlées, mes amours, volées en forme de V, prennent leur vol — larges avirons déployés vers l'éternité. Il n'y a pas d'adolescence qu'on puisse revivre, qui se laisse séduire pour revenir, il y a seulement des jours où les souvenirs s'animent, et il y a des nuits que l'absence de souvenirs rend sans fin, comme s'il n'y avait plus de lendemain. On dit qu'un enfant devient adulte lorsque pour la première fois la solitude lui saute à la gorge, lorsque ses nuits foisonnent de souvenirs et que des femmes jamais rencontrées, des amours jamais goûtées troublent son sommeil.)

— Tu as tort, Lupták. Tu es incapable de comprendre. J'ai vraiment aimé Kati.

— Je sais, dit-il en caressant son menton, puis il donne une tape sur le derrière de son marmot.

— Et ne vas pas t'imaginer que je sois ivre, puisque je suis entré dans le cabaret uniquement pour acheter des cigarettes. Pour toi c'est simple, tu as une famille, mais pour moi, depuis mon enfance, tout me rappelle Kati, et ce qui m'afflige le plus c'est qu'elle n'ait même pas trouvé quelqu'un de mieux que moi. Elle a toujours juré qu'elle ne voulait pas d'enfants. Lorsque je l'ai vue l'autre jour avec son gros ventre . . .

— Mais Kati ne t'a jamais aimé. Et, si je me souviens bien, toi non plus, tu ne lui as jamais laissé entendre que tu voulais l'épouser.

— Toi, tu ne peux pas le savoir, dis-je.

— Eh bien, la jeunesse s'en va, mon vieux, fait-il. Viens, Pistike ! et il traîne derrière lui son rejeton.

En français par RODICA MARIA VALTER

GERZSON, LE TUEUR DE DRAGONS

Les traces de pas, grosses taches sombres, sillonnaient le tapis de feuilles mortes couvertes de rosée. Par endroits, elles contournaient les arbres pour avancer ensuite en une ligne continue. On pouvait facilement deviner, rien qu'à regarder leur petitesse, qu'il s'agissait d'un enfant; et l'on pouvait constater encore que celui-ci avait folâtré et gambadé entre les arbres.

L'enfant s'arrêta à la hauteur d'un sapin énorme et se mit à danser autour.

— Dragon, montre-toi ! cria-t-il, en faisant tournoyer son gourdin autour de sa tête.

Le vieux, qui venait de l'autre côté du bois, s'approcha de lui, une cruche noire à la main. Il reconnut l'enfant.

— Qu'est-ce que tu fais là, Gerzson?

L'enfant eut un mouvement vif de la tête — ce qui voulait signifier que cela ne regardait pas le vieux — mais apercevant la cruche d'eau minérale, il se dit qu'il pourrait bien souffrir de la soif au cours du combat et qu'il aurait besoin d'une gorgée d'eau.

— J'attends le dragon, dit-il, et il abaissa son gourdin.

— Voyez-vous ça ! fit le vieux et, pour que l'enfant ressente tout le sérieux de la situation, il ramena d'un geste lent son chapeau sur sa nuque.

— Père Dénes, dit l'enfant, ne vous éloignez pas trop, je vous prie... Il se pourrait bien que je me fatigue pendant le combat et alors je devrai boire un peu d'eau.

— Quel âge tu as, Gerzson?

— J'aurais bientôt six ans, répondit l'enfant.

— Ce dragon, c'est donc toujours là qu'il a son repaire?

— Oui, là, répondit l'enfant par-dessus l'épaule, lui donnant à entendre qu'il avait tout dit par cela, et il tourna le dos au vieux.

— Dragon, montre-toi ! cria-t-il.

Le vieux mit ses mains en entonnoir et, changeant sa voix, il chuchota:

— Je ne veux point me montrer.

L'enfant, effrayé, eut un mouvement de recul. Il ne s'attendait pas à ce que le dragon se mît à parler.

— Bon sang de bon sang ! bredouilla-t-il ; mais, comme il sentait que le dragon avait peur de quelque chose, il reprit peu à peu courage.

— Et pourquoi donc tu ne veux pas te montrer?

— Parce qu'on m'a enfermé là-dedans, ulula le vieux.

L'enfant fit quelques pas en avant. Il frappa le tronc de l' arbre avec son gourdin.

— Aïe, comme j'ai mal ! fit le vieux d'une voix gémissante.

— Tu n'es pas enfermé, dit l'enfant. Tu as peur !

— Ce n'est pas vrai, chuchota le vieux.

— Mais si, tu as peur ! cria l'enfant qui se remit à frapper l'arbre à coups redoublés, tout en faisant des grimaces et en bondissant autour de l'arbre.

Puis, fatigué, les jambes lourdes, il revint jusqu'au vieux. Il but une gorgée qu'il recracha aussitôt, et se mit ensuite à lamper posément, comme un grand.

— Il ne veut pas se montrer? s'enquit le vieux.

— Est-ce que je sais, moi? répondit l'enfant et il aperçut la chaînette du couteau que le vieux avait attaché à sa ceinture. Mais s'il venait à sortir, vous pourriez me prêter votre serpe, non?

— Ce n'est pas une serpe, ça, dit le vieux, lui montrant son couteau de poche en forme de poisson.

— C'est un couteau, dit l'enfant.

— Mais le dragon, pourquoi est-ce que tu veux le tuer?

— Parce que si je le tuais, mon père retournerait à la maison et moi, j'aurais des chaussures neuves, et ma mère guérirait . . .

Le vieux le regarda d'un air pensif. Il but une gorgée d'eau. Il se creusait la tête ne sachant quelle attitude prendre: dire quelque chose ou reprendre sa cruche et s'en aller? Il se sentait incapable de prendre une décision.

— Pourquoi crois-tu que si tu tues le dragon, les choses iront mieux? demanda-t-il.

— C'est ce qu'on dit. Et moi, je me suis dit que si je tuais le monstre, tous les maux qui ont frappé notre village se disperseraient aux quatre vents.

Le vieux ressaisit l'anse de sa cruche. Il rajusta son chapeau, serra la main de l'enfant vigoureusement, comme à un homme.

— Je te souhaite bonne chance, mon garçon, murmura-t-il, et il reprit le chemin du village.

Mais arrivé devant les bosquets, il s'arrêta et l'appela.

— Hé, Gerzson, amène-toi donc un peu ici!

L'enfant marcha entre les arbres, prenant son temps, sentant voluptueusement s'enfoncer et remonter sous ses pieds le tapis humide des feuilles mortes.

— Qu'est-ce qu'il y a? demanda-t-il.

— Prends mon couteau, je te le donne, dit le vieux, détachant la chaînette.

L'enfant resta bouche bée, parvint avec peine à balbutier quelques mots de remerciement. Le vieux avait déjà regagné le village, et lui, il se trouvait toujours là, cloué sur place, admirant les écailles de métal du manche, soupesant le couteau dans sa paume. D'un geste brusque il en fit sortir la lame. Puis, le gourdin dans une main, le couteau dans l'autre, il se dirigea vaillamment vers le gros sapin.

— Hé, le dragon! appela-t-il d'une voix forte.

Le bois restait muet. Pas un souffle de vent. Un sansonnet dansait gracieusement sur les branches. On n'entendait que le roucoulement d'une tourterelle au haut d'un hêtre, égrénant, aurait-on dit, le temps qui passe.

— Hé, dragon, montre-toi! cria-t-il de nouveau, en rouant l'arbre de coups.

Mais le silence ne fut troublé que par le bruissement des aiguilles sèches du sapin qui tombaient en grésillant sur la couche de feuilles mortes.

L'enfant pensa que le dragon voulait peut-être jouer au plus fin, que là-bas, dans sa cachette obscure, il manigançait sans doute quelque chose, et il tourna brusquement la tête pour voir si le vilain monstre n'allait pas l'attaquer par derrière.

— Hé, dragon, sors de là! Montre tes griffes, sale bête! T'es pas enfermé, t'es qu'un froussard, un gros lièvre peureux! T'es pas un dragon, t'es qu'un chien boiteux! et il se remit à taper avec tant de force qu'à la fin, fatigué, les doigts engourdis, il dut s'arrêter.

— Gros lièvre peureux . . . , répéta-t-il, au bord des larmes. Puis il se décida de l'offenser à mort: Viens, petit chien, Pour toi un os tendre, Tiens, chien chien, Ici, viens le prendre . . . T'es pas un dragon! T'es qu'un chien galeux, un toutou frisé! À la niche!

Il essuya ses yeux pleins de larmes, attacha la chaînette du couteau à sa bretelle. Un papillon tacheté de blanc et de noir voltigea parmi les arbres

et Gerzson se lança à sa poursuite, butant sur les branches sèches. Il tomba à plusieurs reprises, mais ne ralentit pas sa course, continua sa poursuite sans faiblir. Soumettre au moins celui-là, s'il n'avait pas réussi à soumettre le dragon ! Il éprouvait un impérieux désir d'annihiler quelque obstacle se trouvant sur son chemin.

Il se retrouva, sans s'en apercevoir, dans la rue du village.

— J'ai tué le dragon ! cria-t-il aux enfants. Puis se ravisant: Je lui ai flanqué une telle raclée qu'il ose même plus ouvrir sa gueule. Et c'est pourtant lui qui, au début, m'avait cherché querelle.

— C'est pas vrai ! Tu mens ! s'exclama un mioche trapu.

— Mais si, c'est vrai ! Le père Dénes était là, qui a tout entendu !

Les enfants se mirent à courir, à jouer et à sauter, soulevant derrière eux des nuages de poussière. Ils ne s'arrêtèrent que devant la maison du vieux.

— Holà, père Dénes ! appela le trapu.

Le vieux parut sur le seuil de sa porte.

— C'est-ti vrai, père Dénes, que Gerzson a causé avec le dragon?

— C'est vrai, oui, répondit le vieux. Et c'est vrai aussi qu'il lui a flanqué une bonne raclée. Il aperçut Gerzson. Alors, tu l'as tué, mon gars? demanda-t-il.

— Non, dit l'enfant. Mais je lui ai tapé dessus si fort qu'il est maintenant presque mort de peur. Dès que vous êtes parti, il a plus osé ouvrir la bouche ! s'écria-t-il d'un air victorieux. Mais on ressentait dans sa voix comme une onde de tristesse ; il avait compris que les autres avaient moins douté de son combat avec le dragon que du fait qu'il était allé au bois avant l'aube.

Eux qui même en plein jour avaient peur d'y aller, doutaient de lui, mettaient en doute son histoire de dragon et même le fait que dorénavant tout irait pour le mieux.

En français par VIOREL VIŞAN

Gheorghe Pituț

D'une admirable simplicité, mais agencés avec un art consommé du verbe, à connotations philosophiques et souvent incantatoires: les vers de Gheorghe Pituț (né en 1940) sont comme une oasis de beauté. Dès son volume de début la Porte de la cité **(1966), il se déclare l'adepte d'une poésie politique envisagée comme impératif esthétique et autosophie mythique supérieure. Les volumes suivants** (Qui me défend ? **(1968),** l'Oeil du néant **(1969),** le Son primordial **(1970),** Fumée **(1971),** Étoiles fixes **(1978) s'articulent dans une phénoménologie cosmique où le ton grave — d'une tristesse nullement mimée — s'accorde parfaitement à la sérénité de source folklorique, traditionnelle.**

SOUCI

Mieux que quiconque puis-je comprendre maintenant
l'archétype du père, les peines des mamans
et qu'un frère est un puits, la sœur un lac de larmes?
Comprendrai-je, de tous, les soucis et les charmes?
Je me semble à moi-même le plus antique père.
Quand j'entends des enfants le rire franc et clair,
mon cœur se fend, pensant que tous ces petits êtres
de même que moi-même une pluie les fit naître.
Quand ils auront grandi, nous deviendrons minimes,
blanchis au sel des eaux, des pleurs et des abîmes.
Je sais une parole courante et singulière
et qui dès le berceau nous tient : c'est le mot « terre »,
terres que ravagèrent les fils du mauvais sort,
les peuples assoiffés d'espaces et de mort.
Un proverbe païen devint nôtre sur l'heure.
Le voici : les eaux passent mais les pierres demeurent.
Quand j'ouïs les petits, mon esprit en feu lance
historiques histoires de tombeaux qu'on balance.

C'est pourquoi je me rends mieux que personne compte
des années du grand-père, des mères les mécomptes,
et qu'un frère est un puits, la sœur un lac de pleurs,
et que je sens de tous les joies et les malheurs.

Walchensee, 1970

ÉTOILES FIXES

Si le mouvant existe, ou si
l'étoile est fixe tel l'oubli,
dans le silence sidéral,
le ciel se tait. Et ça fait mal.
Comme une maladie perfide
le ciel se perd, le ciel se vide
de tout ce qu'on espérait voir
sur la nuque d'un astre noir ;
de toutes les lumières qui
en longues larmes auront fuit,
et nous verrons des peuples blancs
remplaçant les astres manquants.
Ô ! La joie de les savoir fixes,
et loin de toute apocalypse,
se nourrissant d'étonnements
dans les yeux du rameau pensant !
Raffermissant notre système
in succum et in sanguinem

CHRONIQUE

Me voici l'homme au sac pendu à son bâton.
La vie est à peu près assez buvable, au fond !
Mon fils aîné, je le porte à califourchon,
et mes cadets, au cou, en guise de décoration.
Quant à la mienne dame, elle me suit
rassérénant mes gestes et esprits.
Je foule tout passé, je foule tout présent,
reprenant tout, dès leurs premiers commencements.
Combien cela voudra durer? Nul ne le sait,
car nos âpres douleurs sont d'une ancienneté
plus lourde que les pierres de moulin,
(qui, sans tuer, écrasent néanmoins),

étouffant nos pensées, étouffant nos efforts
dans la lutte des faibles et des forts.
Quant aux restes d'amitié vraie,
je les charrie sur mon dos voûté,
mais point ployé devant ceux qui voudraient
commander et punir telle une vieille tête
desséchée à l'instar des arbres qu'on étête.
Grand bien lui fasse s'il amasse titres, noms,
comme s'entassent blocs et rocs au bas des monts !
A moi il me suffit de lancer mon message,
que je conçus jadis comme un heureux présage.
Je disais : « plus l'on pense, et plus grand croît le temps »
(Je bavardais, cette nuit-là, avec le ciel couchant).
autrement dit, en langue plus humaine,
« Ici-bas, ni ruine, ici-bas ni aubaine ! »
La vie est à peu près assez buvable, au fond,
pour le monsieur au sac pendu à son bâton.

Cologne, *1971*

LE PREMIER VERBE
(Sonnet)

Oeuvrez, œuvrez, n'arrêtez guère !
Telle est la prière sacrée.
Ce n'est pas moi qui vous la fais,
mais tous les apostats sur terre.

Veillez, du haut de vos frontières
que paresseux soient jugulés,
et que la matière enchantée
veuille dévoiler ses mystères.

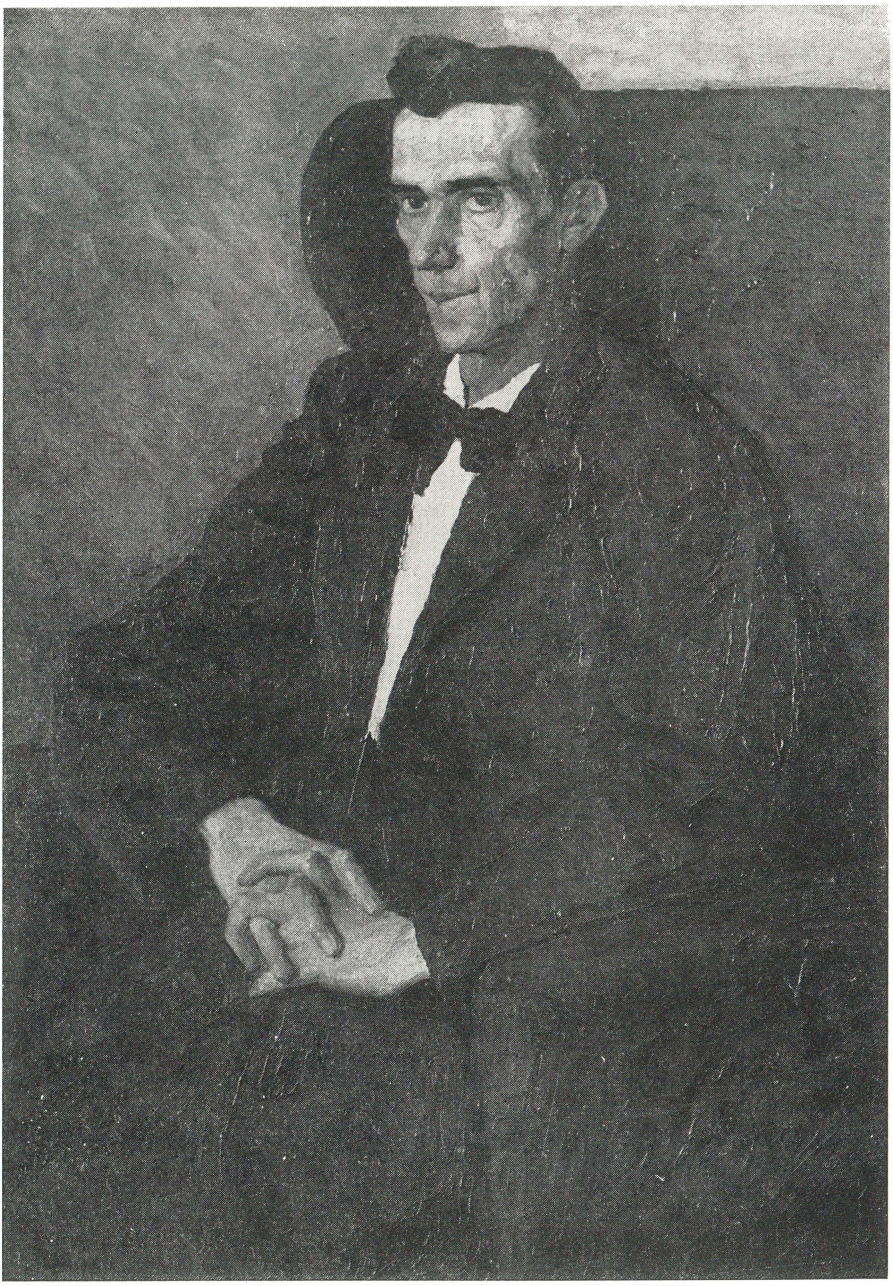
C'est la plus vieille des consignes.
On doit l'aimer, la respecter.
Oeuvrer est bien le premier signe

des fraternelles libertés.
Le Soleil, digne et rectiligne
l'a dit lui-même : œuvrez ! œuvrez !

En français par D. I. SUCHIANU

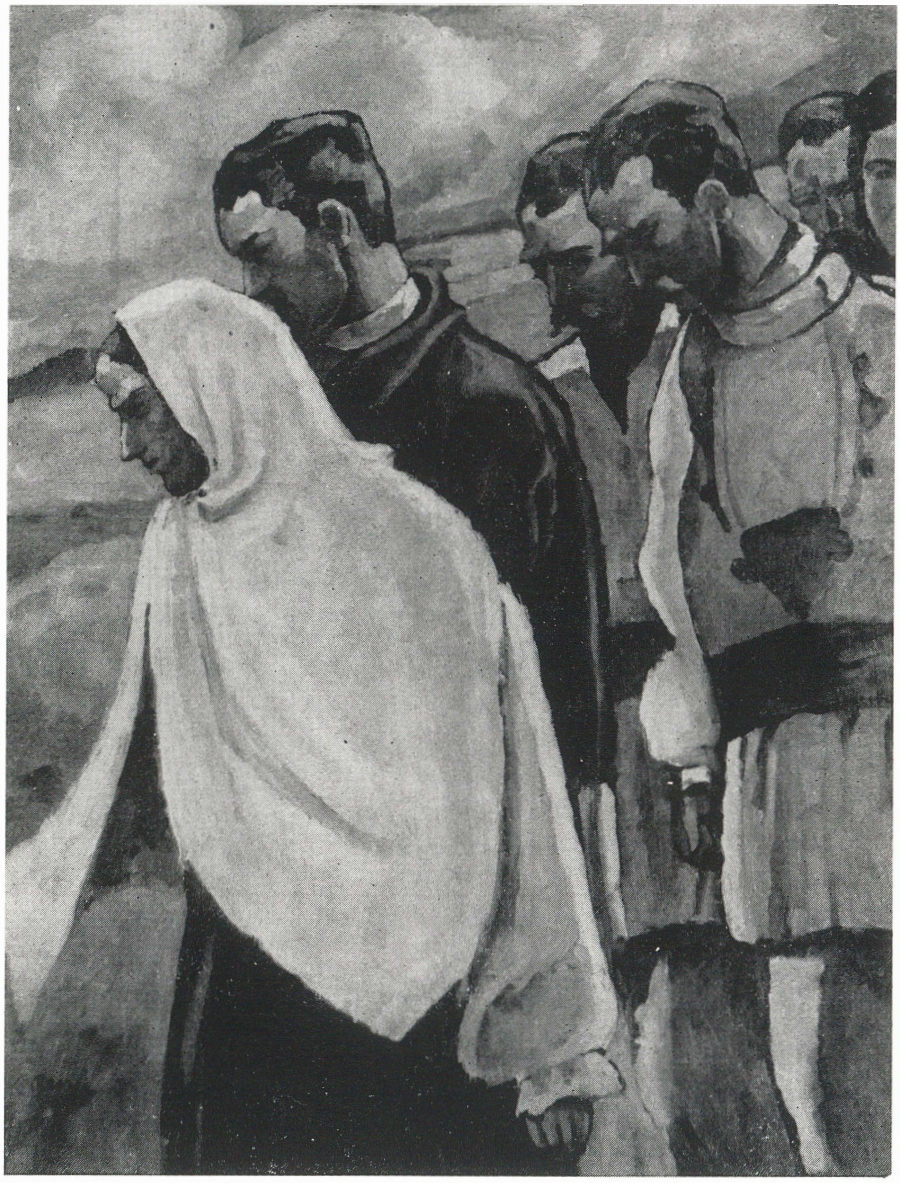
CAMIL RESSU:
Jeune fille en bleu

CAMIL RESSU:
Portrait du peintre Ștefan Luchian (huile)



CAMIL RESSU:
Paysage de montagne (huile)

CAMIL RESSU:
Un enterrement au village (huile, détail)



CAMIL RESSU:
La Terrasse d'Oteleleşanu (huile)

CAMIL RESSU :
Pêcheurs en bateau (huile)

ANNIVERSAIRES

LE CENTENAIRE DE LA NAISSANCE DE CAMIL RESSU

Au début de notre siècle, la peinture roumaine se trouvait encore en grande partie sous l'influence des modes et des tendances reflétant aussi bien des symptômes généralisés dans l'art européen que les situations particulières qu'avaient engendrées les formes d'un développement local, commencé dans le dernier tiers du XIXe siècle. Ainsi, au fonds de domination des préceptes académiques, renforcés par les efforts des deux Écoles de beaux-arts de Bucarest et de Iaşi, s'ajoutait l'épigonisme des dizaines de successeurs du peintre Nicolae Grigorescu, qui n'avaient retenu de son art que le côté formel, caractéristique surtout pour sa dernière période d'activité. Dans ce contexte était né un art qui avait renoncé presqu'entièrement à la consistance de la forme, à la construction, et qui désagrégeait l'espace du tableau en scintillements et accents multicolores, reprenant d'une manière désuète les techniques de l'impressionnisme et du pointillisme; il semblait exalter Grigorescu, mais dénaturait au fond l'art de ce grand peintre qui avait su assimiler et interpréter avec intelligence et originalité certaines influences de l'impressionnisme et du néo-impressionnisme européen. Cette situation que quelques jeunes critiques d'art roumains de l'époque avaient comprise et désavouée s'aggravait d'une monotonie thématique, la peinture du temps se trouvant dominée par des paysages d'un pittoresque douteux et par des scènes champêtres représentant des paysans d'opérette. Sous le masque d'un modernisme altéré, opposé en apparence à l'académisme des classiques, la peinture des épigones de Grigorescu portait préjudice au goût des consommateurs d'art de l'époque, car il entretenait la préférence pour un genre d'art paresseux, médiocre, dépourvu de problématique et de capacité innovatrice et bloquait les initiatives de la jeune peinture dont la voix se faisait entendre en Roumanie comme partout en Europe.

Nous avons esquissé les directions générales de cet espace culturel pour mieux caractériser la situation à laquelle le jeune peintre Camil Ressu devait faire face en 1908 à son retour en Roumanie, après avoir suivi pendant six ans les cours de l'Académie Julian à Paris et y avoir fait son profit avec tout le sérieux qui le caractérisait. La liberté de vues, le besoin de vérité, la sincérité et la profondeur de la pensée artistique qui animaient le jeune Ressu ne constituaient pas une exception dans l'ensemble de la culture roumaine du temps. La réaction des intellectuels réalistes au caractère idyllique et sentimental de certaines œuvres d'art du temps, à l'art sans support social réel était particulièrement vive, dès le début du siècle, étant soutenue par l'activité d'un théoricien tel G. Ibrăileanu, le

rédacteur en chef de la revue « *Viața Românească* » ou par celle d'écrivains tels Mihail Sadoveanu ou Tudor Arghezi. L'exemple du grand peintre Ștefan Luchian a également joué un rôle important dans le développement de la peinture roumaine après 1910, les jeunes artistes et la nouvelle génération de peintres admirant dans son œuvre non seulement son respect des vérités de la nature et son refus de toute recette académique mais aussi sa tendance à concentrer et à sublimer l'expression plastique. La génération qui commençait à s'affirmer à l'aube de la première guerre mondiale comprenait, en dehors de Ressu, des peintres exceptionnellement doués, tels Theodor Pallady, Jean Al. Steriadi, Nicolae Tonitza, Francisc Șirato, Iosif Iser, Cecilia Cuțescu-Stork, Gheorghe Petrașcu et Nicolae Dărăscu.

« Est-il suffisant de posséder des moyens d'expression pour être artiste? L'aisance de versifier consacrerait-elle le poète dans la même mesure où l'aisance de bien peindre est prise de plus en plus fréquemment pour de l'art? » — voilà des questions auxquelles le peintre Ressu essayait de répondre aussi activement que possible, s'élançant au cœur des réalités de la vie, persuadé que c'était là la seule modalité de rendre utile son effort artistique.

Descendant de la deuxième génération d'une famille de Roumains macédoniens d'Épire, Camil Ressu, fils de l'avocat Constantin Ressu, est né le 28 janvier 1880 à Galați. Doué d'un talent précoce, il s'inscrit, en 1897, à l'École de beaux-arts de Bucarest, en dépit de la situation matérielle précaire de sa mère, veuve depuis quelques années. Il est admis dans la classe du professeur G.D. Mirea, coryphée de l'académisme roumain et qui connaissait un grand succès auprès du public, mais au bout de deux ans, des raisons familiales l'obligent à quitter Bucarest pour Iași, et il suit pendant trois ans les cours de l'École des beaux-arts de cette ville, étudiant avec des professeurs médiocres qui n'ont eu le pouvoir d'influencer d'aucune manière l'évolution ultérieure du jeune peintre. Bien que rebelle à la vision artistique et à la méthode pédagogique de ses maîtres, Ressu n'en travailla pas moins assidûment pendant les cinq années que durèrent ses études et, lors de son départ pour l'étranger, en 1902, il pouvait déjà exécuter avec maîtrise, dans la technique académique, des dessins et des portraits.

Le mirage de Paris, l'effervescence de sa vie artistique et les perspectives d'y trouver les éléments nécessaires au renouvellement fondamental de l'expérience d'un jeune peintre avaient agi sur Ressu comme un aimant, dès ses études, à Iași. Cependant, poussé par sa famille sans doute conquise par la réputation académique de Munich, c'est dans la capitale de la Bavière qu'il se rendit d'abord; il n'y resta que peu de temps, car en 1902, ayant enfin imposé sa volonté, il s'inscrivit à l'Académie Julian de Paris. Comme d'autres peintres roumains aussi, tels N. Dărăscu, J.Al. Steriadi et Eustațiu Stoenescu, Ressu allait manifester une vive préférence pour l'atelier de Jean-Paul Laurens, illustre professeur et homme de grande culture artistique; celui-ci produisait une impression favorable sur ses élèves surtout parce qu'il respectait leurs opinions et qu'il insistait sur l'assimilation d'une maîtrise

CAMIL RESSU:
Autoportrait (huile)

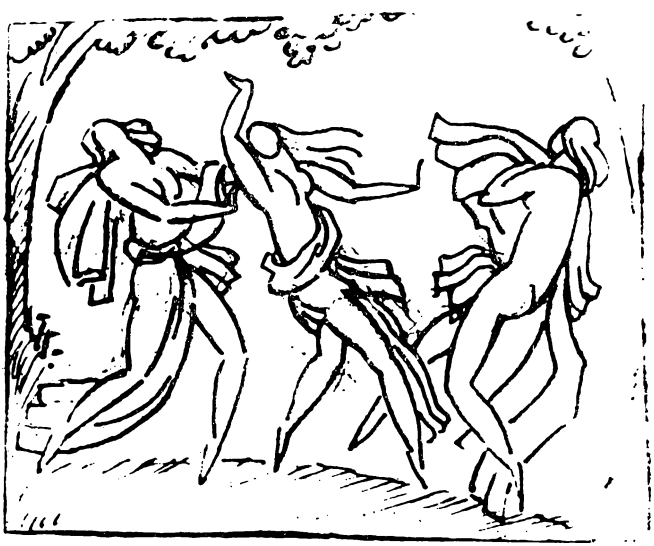
complexe et sur l'élaboration d'une pensée formative. Ressu a trouvé dans les théories de ce maître une manière de penser qui correspondait à ses penchants vers l'étude et le travail discipliné, vers la construction rigoureuse et l'architecture correcte et équilibrée de la forme, fondées sur les valeurs expressives du dessin. « Le dessin » allait-il avouer plus tard, « n'est pas l'enfant illégitime de la peinture; il se développe par lui-même, dans son absolu, et il est complet sans rien lui emprunter. » Le sérieux de Ressu et la discipline qui le caractérisaient depuis les commencements de ses études, l'ont isolé des expériences de la bohème artistique de Montmartre. Quoi qu'il en fût, l'écho de l'exposition des Fauves (1905) ne l'a pas laissé indifférent: longtemps après cette date, on peut encore déceler sur sa palette des couleurs qui témoignent d'un intérêt particulier pour l'exploitation intégrale des ressources expressives de la couleur; il a même employé les couleurs de prédilection des fauves. En 1908 Ressu revenait en Roumanie.

Sa personnalité artistique s'était affirmée: vigoureuse, elle s'alliait à un tempérament énergique et intègre, ferme et sincère dans ses convictions. Attiré par le mouvement socialiste depuis son séjour à Paris, Ressu ne s'est jamais montré indifférent aux questions sociales. Il considérait que chaque artiste devait s'intéresser aux problèmes sociaux réels de son temps et devait prendre une attitude ferme dans tous les moments difficiles qui pouvaient survenir le long de la vie d'un peuple. Dès les premières années de son séjour en Roumanie, il se fit remarquer par sa fermeté et ses prises de positions décidées à l'égard des contradictions qui caractérisaient l'ordre social aussi bien que l'art. De longues années durant il fit des croquis pour les journaux socialistes ou pour des revues indépendantes; peu après son retour en Roumanie il se mit à choisir ses sujets dans la vie des paysans, exécutant ainsi des tableaux vivement discutés lors des expositions publiques. En effet il avait une manière tout à fait nouvelle, dramatique, de traiter les sujets paysans, fort éloignée du conventionnalisme et du pittoresque idéalisé des toiles qui décoraient à l'époque les intérieurs élégants des bourgeois roumains — comme en témoignent, du reste, des œuvres magistrales, telles que *Faucheurs au repos*, *Un enterrement à la campagne* ou *Paysans près de la rivière*. Renonçant aux exigences d'un esthétisme stérile et à la pulvérisation des formes pratiquée par les épigones du néo-impressionnisme, Ressu suivit fermement les voies de sa propre vision artistique, adaptées au vif désir d'exprimer les vérités de la vie. Il renonça aux formules académiques et chercha pour son style d'autres sources d'inspiration, qu'il trouva dans la simplicité et la force d'expression de l'art populaire, aussi bien que dans son propre penchant, de plus en plus accentué. pour la construction sobre, claire, à grands plans, où le contour formait l'échafaudage de l'ensemble et non seulement le point de limite des surfaces. Il obéit toujours à un impératif jailli des tréfonds de sa personnalité vers la synthèse et l'essence de l'expression qui fut à son tour directement liée au fonds d'idées de l'œuvre d'art. Cette manière de concevoir la raison et le mode d'être de l'œuvre d'art aida Ressu à éviter la gratuité des expériences sans résultat et donna à son œuvre un caractère solide et stable. « Nous devons considérer l'artiste uniquement à travers sa personnalité » — écrivait Ressu en 1910, car « à quoi servent une technique habile, une science des couleurs et du dessin et beaucoup d'autres de ces soi-disant qualités, si nous ne pouvons exprimer par elles que ce qui a déjà été exprimé? »

Le vif désir de renouveler le paysage de l'art roumain ainsi que la capacité d'utiliser de nouveaux moyens d'expression pour mettre en évidence des réalités de plus en plus détachées de l'art atemporel pratiqué par les générations précédentes a poussé Ressu, aux côtés d'autres artistes de l'école d'art roumain (tels les peintres N. Dărăscu, I. Iser, M. Bunescu et les sculpteurs D. Paciurea, C. Medrea, I. Jalea) à créer à Iaşi, en 1917, le groupe « Arta română » (l'Art roumain) qui se proposait d'apporter des changements essentiels dans les structures de la vie artistique roumaine.

Préoccupé de trouver des formes nouvelles d'expression et d'éviter n'importe quel précepte donné à priori à l'art, Ressu s'est imposé au sein du groupe, lors de sa première exposition (1918) comme un artiste exceptionnel.

Vers 1920, Ressu commença à se préoccuper de plus en plus d'un nouvel aspect de son art, qui complète et s'ajoute à sa passion pour les compositions à personnages: le paysage. Ce fut une nouvelle occasion d'affirmer sa personnalité stylistique, de dépasser le mirage du pittoresque que l'art du paysage exerçait sur beaucoup de peintres de son temps. Là aussi, Ressu défendit l'intégrité constructive de son œuvre : il mit l'accent sur l'architecture du tableau et évita toute tendance à une atmosphère qui ne fût pas conforme à la réalité, à l'exploitation exagérée des rayonnements lumineux et de la couleur. Qu'elles soient inspirées par une ambiance naturelle (à laquelle s'ajoute presque toujours la rigueur de l'élément créé par l'homme) ou qu'elles représentent des images du village ou de la ville *(Paysage à la campagne* — 1914, la *Terrasse Oteteleşanu)*, les peintures de cette période portent l'empreinte d'un sens inéluctable de la vérité, où le caractère propre des lieux transparaît vigoureusement sous une beauté implicite, naturelle, sobre et réelle.



CAMIL RESSU: *Étude* (dessin)

Il est évident, compte tenu des qualités que nous avons tenté de relever chez ce peintre, que Ressu ne pouvait rester indifférent à l'art du portrait; par contre, l'intérêt pour la réalité, la passion avec laquelle il cherchait à rendre la vérité implicite du sujet, l'intérêt avec lequel il a toujours essayé de représenter l'homme, le poussèrent à se préoccuper, dès l'époque de ses études en Roumanie, de ce domaine de l'art, en dessin aussi

bien qu'en peinture. D'autre part, la rigueur presque classique de son art et de la tendance vers l'essence et vers la construction synthétique l'ont fait rejeter le portrait de type sentimental aussi bien que celui compris comme représentation photographique d'une réalité extérieure au modèle. Il y a dans l'œuvre de Ressu des dizaines de portraits et d'autoportraits exceptionnels *(le Fils de l'artiste, Portrait de jeune fille, Iancu Brezeanu,* etc.); ce sont parfois de simples dessins réduits à quelques lignes, mais essentielles, capables de rendre la typologie de la physionomie, parfois des peintures achevées où le dessin et la couleur concourent à réaliser d'admirables synthèses du caractère des personnages.

Comme nous l'avons déjà dit, la personnalité de Ressu a puissamment influencé la conscience de ses contemporains; il fut considéré l'un des artistes les plus remarquables de l'entre-deux-guerres aussi bien que de l'immédiat après-guerre. Il a été président du Syndicat des artistes plasticiens de Roumanie (1921—1923) puis président d'honneur de l'Union des artistes plasticiens de Roumanie (de 1950 à sa mort, en 1962); il fut professeur, à partir de 1925, à l'École de Beaux-arts de Bucarest puis recteur de cette École. Pendant près de trente ans, il fut grâce à sa vocation pédagogique, l'un des maîtres les plus brillants de l'enseignement artistique roumain, qui a formé quelques-uns des plus grands peintres roumains d'aujourd'hui, ayant débuté pendant la période de 1930—1960: Al. Ciucurencu, I. Pacea, P. Miracovici, I. Gheorghiu, Gh. Labin, Geta Brătescu, P. Codiță, Oct. Angheluță, P. Achițenie et beaucoup d'autres encore.

Créateur d'un art où la cohérence et la pureté de l'expression s'allient à un puissant élan vital, qui donne grandeur et vérité à la nature aussi bien qu'à l'homme et à son œuvre, Ressu peut être rangé à côté de ces personnalités culturelles exceptionnelles qu'il nous faut considérer de par leur message et l'importance esthétique de leur art, des valeurs définitoires pour l'art national; si de telles personnalités culturelles n'avaient pas existé, nous n'aurions pu concevoir aujourd'hui l'existence d'un art national roumain au cours d'une certaine période de notre histoire.

MARIUS TĂTARU

ÉTUDES ET COMMENTAIRES

REMARQUES SUR L'ESTHÉTIQUE DU THÉÂTRE

par N. Tertulian

L'esthétique du théâtre a pour principal objet d'étude le processus de conversion du texte dramatique en représentation scénique. Tout ce qui dans le processus de lecture tient exclusivement des représentations de la fantaisie (la structure profonde du texte dramatique est reconstituée par l'imagination reproductrice) devient, de par l'actualisation théâtrale, objet de l'intuition empirique, de la représentation visuelle, de la perception immédiate.

Le fait d'être l'objet d'une représentation est un attribut constitutif du texte dramatique, tenant de son essence même, et non pas une qualité auxiliaire ou aléatoire. Le caractère énergétique de l'action dramatique, le fait que les événements du passé ou ceux qu'on anticipe sont transformés, par le drame, en actes du présent immédiat, en événements de la conscience actuelle, à rapide effet de contagion, tout cela impose la représentation scénique comme un corollaire nécessaire. La naissance et l'amplification de l'idée de vengeance dans la conscience d'Anca, personnage de *Năpasta* (« le Malheur ») de I. L. Caragiale, ne sont pas évoquées comme des événements du passé, objets de la narration épique, mais comme un mouvement passionnel qui se développe et atteint son paroxysme sous nos yeux, par la force contraignante du présent: le passage du plan de la fiction littéraire à celui de la représentation scénique compte comme une virtualité parmi les attributs intrinsèques du texte.

Le problème du rapport entre le texte littéraire et sa présentation scénique, la question concernant la relation d'identité, ou de non-identité, ou d'« identité de l'identité et de la non-identité », pour employer une formule hégélienne, entre l'œuvre dramatique et sa représentation théâtrale, ont continué d'être le vif des débats sur l'esthétique contemporaine du théâtre. Roman Ingarden distingue dans le corps du texte dramatique deux textes différents: le texte principal, qui comprend les mots et les propositions prononcées par les personnages, et le texte auxiliaire, qui comprend les « informations » données par l'auteur, ses remarques et suggestions concernant les situations et les personnages de la pièce. Passer du texte de l'œuvre dramatique à sa représentation scénique, c'est à la fois conserver le texte principal et supprimer le texte auxiliaire. On pourrait dire que l'essence de l'acte de création théâtrale consiste dans la découverte et la fixation des équivalents scéniques de toutes les indications

présentes dans le texte auxiliaire de la pièce (celui qui, par définition, « disparaît » dans la version représentée). La réponse à la question concernant l'acte de représentation théâtrale: « reproduction » du texte préexistant ou « création » autonome, ne peut être trouvée que si l'on analyse le processus d'actualisation visuelle des latences et des virtualités du texte principal et de toutes les indications offertes par le texte auxiliaire. Rappelons que le texte auxiliaire inclut des indications concernant le lieu et le temps de l'action, la personne qui parle ou, éventuellement, ses agissements immédiats, de même que, très souvent, de véritables analyses de l'état d'esprit des personnages ou de l'atmosphère des scènes représentées (telles les « parenthèses » des pièces de Camil Petrescu, d'une grande richesse et densité, qui « doublent » le texte parlé).

Dans la version strictement littéraire, le texte principal se trouve inséré dans l'ensemble de ces indications du texte auxiliaire, y figurant en quelque sorte « entre guillemets » (R. Ingarden) alors que dans la version scénique le texte principal trouve son encadrement dans la concrétisation des indications du texte auxiliaire dans la physionomie et le jeu des acteurs, dans leur langage gestuel et les modalités de leurs voix, dans leur groupement sur la scène, le décor, etc. La constitution de l'objet esthétique — la pièce représentée — connaît cette fois une métamorphose spécifique. Si, en principe, on peut affirmer que la substance du texte littéraire se conserve aussi dans sa création sur la scène (car, en fait, il peut être déformé ou faussé), ce qui vient l'encadrer cette fois c'est un « milieu homogène » (G. Lukács) essentiellement nouveau. Ce qui dans le texte principal de la pièce reste inévitablement à l'état de latence, étant, *ad libitum*, plus ou moins actualisé, par l'imagination de la conscience réceptrice (tels la physionomie exacte des personnages, la tonalité et la « couleur » de leur voix, leur mouvement sur la scène, etc.) et ce qui, éventuellement, est explicité dans le texte auxiliaire, tout cela acquiert, dans la représentation théâtrale, une matérialité prégnante, une richesse qu'on ne saurait comparer à celle du texte écrit, grâce à l'ensemble complexe de moyens scéniques.

À la question si la pièce de théâtre représentée peut être considérée une espèce de l'œuvre littéraire, Roman Ingarden proposait comme réponse l'idée de l'envisager en tant que cas limite *(ein Grenzfall)* de la littérature. Les constructions verbales restent les mêmes dans le texte littéraire et la variante scénique mais dans le spectacle elles se trouvent « encadrées » par un système de représentations optiques et acoustiques qui confèrent à la version scénique un caractère nouveau du point de vue qualitatif. Si dans le texte littéraire de la pièce les faits évoqués sont communiqués essentiellement par des moyens purement linguistiques, dans l'œuvre représentée les significations du texte deviennent intelligibles grâce, aussi, à un système de représentations visuelles et acoustiques, ce qui a permis, d'ailleurs, de considérer l'œuvre théâtrale comme une « synthèse des arts ». Le « milieu homogène » qui engendre l'œuvre théâtrale se révèle ainsi bien plus complexe que celui du texte littéraire.

La nature de l'acte théâtral a suscité de tout temps des controverses passionnantes concernant la priorité qu'il était bon d'accorder en fonction de leur valeur, au texte littéraire ou aux moyens de représentation scénique. Le concept même de « moyen de représentation » était considéré comme impropre par ceux qui découvraient l'essence du théâtre en mouvement, la mimique et le geste, et ne voyaient dans la parole (donc dans le texte littéraire) qu'une forme d'expression totalement dépendante. Les partisans du « théâtre littéraire » ont cultivé implicitement le binôme finalité-moyen, utilisant effectivement les images optiques et acoustiques de la scène comme de simples moyens permettant d'incorporer le texte préexistant (l'accent axiologique dans la représentation théâtrale étant mis sur la fameuse « primauté du texte »). Par contre, leurs adversaires ont cherché à mettre énergiquement en valeur l'autonomie de la théâtralité, voyant dans l'acte de représentation scénique une forme d'art autarcique distincte et allant jusqu'à affirmer la totale hétérogénéité du texte littéraire.

Les opinions radicales ou les exagérations n'ont évidemment pas manqué de la part surtout de ceux qui considéraient que les moyens d'expression de l'acteur, la mimique et les gestes, étaient bien trop rudimentaires par rapport à la complexité et à la richesse de nuances du texte. Dans une telle perspective l'acteur était souvent regardé comme un « histrion », prédestiné à trahir par son jeu les valeurs intrinsèques du texte. Auguste Comte, dans son *Cours de philosophie positive* et, plus récemment, Jean Hytier, dans son étude sur les *Arts de Littérature*, se sont rangés parmi les partisans de l'émancipation du texte dramatique qu'ils voulaient préserver de l'action « minimalisante » de la scène et de l'acteur, se déclarant, autrement dit, en faveur de l'autonomie absolue du texte. Il convient cependant de rappeler que, sans partager pour autant ces points de vue extrêmes (et, au fond, parfaitement inacceptables), un nombre considérable de dramaturges et d'hommes de théâtre ont affirmé l'existence d'une hiérarchie entre les composantes du spectacle théâtral, accordant une priorité absolue au texte littéraire et à ses valeurs intrinsèques. D'autre part, quelques illustres metteurs en scène, tel Gordon Craig, Thairov ou Meyerhold se sont efforcés de mettre en valeur la vocation indépendante de l'art scénique, offrant un important nombre d'arguments pour affirmer la prééminence de l'expression scénique sur l'expression verbale; en d'autres mots, pour affirmer la souveraineté de l'art théâtral.

Une phénoménologie de l'acte théâtral ne saurait négliger la multitude d'implications concrètes de la relation texte-spectacle. Trouver les équivalents scéniques des indications présentes dans le texte dramatique est une question qu'on se doit d'envisager avec le plus grand sérieux. En dépit des partisans de l'autonomie théâtrale, le destin théâtral d'un ouvrage dramatique se décide dans l'espace situé entre les vertus du texte et son expression scénique. L'existence d'un décalage entre les qualités du texte et sa réalisation scénique a soulevé bien souvent des problèmes en apparence insolubles à propos du destin théâtral de certaines œuvres dramatiques. G. Călinescu, par exemple, n'hésitait pas à considérer les pièces de Lucian

Blaga et, dans un certain sens, celles de Camil Petrescu également, comme « scéniquement irréalisables », ce qui ne l'empêchait pas d'en parler au superlatif sous le rapport de leur réalisation littéraire. Ses arguments, quelle qu'en soit la validité, sont intéressants pour nous, car ils suggèrent les difficultés de transposition scénique possibles d'un texte et nous offrent une voie, quoique indirecte, pour analyser la spécificité de l'art théâtral. *Danton*, de Camil Petrescu, lui semblait, en ce sens, « plutôt non représentable *en raison de son excès de nuances et des nombreux tableaux* » (c'est nous qui soulignons — N. Tert.), le portrait de Marat de la même pièce était considéré « fin » mais « impossible à réaliser sur la scène » (il s'agit de la caractérisation entre parenthèses de Marat, dans le « texte auxiliaire » de la pièce). En général, les « revers » essuyés par les pièces de Camil Petrescu qui furent portés à la scène étaient justifiés par le décalage entre leurs particularités littéraires et les exigences de la représentation scénique: « L'auteur truffe ses pièces de notes à l'intention des acteurs et des metteurs en scène, convaincu que la moindre erreur de geste ou d'intention détruit le drame. Cela ennuie l'interprète, d'autant plus que le théâtre vit de mouvements intérieurs extériorisés, nullement infinitésimaux. Mais pour le lecteur, qui les prend comme partie intégrante du texte, ces notes sont excellentes, étant tantôt des portraits et des éléments d'ambiance, tantôt des analyses de la psychologie de moment. » De telles remarques, mais accompagnées d'arguments d'un autre types sont également formulées à propos du théâtre de Blaga: « L'excès de poésie, l'ibsénisme, c'est-à-dire le conflit d'idées, le goût d'une certaine tenue expressionniste, faite de schématisme et de relative stylisation, donc, de parodie des gestes, rend pratiquement non représentable le théâtre de Lucian Blaga, quoiqu'il ne manque point de pathos et de mobilité scénique. Il réclame un public raffiné, qui en saisisse la poésie et en pénètre la dialectique cachée, qui participe donc de tout son être à la représentation. »

La transformation de texte littéraire en représentation scénique adéquate a constitué, pour Camil Petrescu aussi, l'objet d'une expérience personnelle dramatique et d'incessantes préoccupations théoriques. La rencontre de ses textes dramatiques avec la scène l'a amené à se poser les problèmes de la représentation dans les termes les plus vifs. Il se demanda même, après l'échec de sa pièce *Jocul ielelor* (« la Ronde des méchantes fées »), jouée par la Compagnie Bulandra (1919), s'il ne lui était pas possible d'écrire une pièce qui résistât comme spectacle, dût-il sacrifier pour cela — du fait de « l'insuffisance des moyens scéniques » et de la « médiocrité des interprètes » — les « accumulations idéologiques » et risquer que « toute intention transcendentale » devienne « opaque », ce qui aurait pour résultat que la pièce représentée « ressemblât à sa forme originale tout autant qu'un poète pur, habillé en militaire ressemble à soi-même »... Et, 25 ans après la première de la pièce qu'il avait conçue dans l'esprit mentionné plus haut: *Suflete tari* (« Âmes fortes »), deux fois mise en scène (en 1922 et en 1937), Camil Petrescu écrivait: « Comme je l'avais prévu, le héros de la pièce a été loin de trouver son interprète... Tout le transcendantal que j'avais mis dans cette pièce s'est

volatilisé, le souffle de folie délibérée demeurant uniquement dans le texte écrit . . . Ce qui fait que les *Âmes fortes* ont connu le succès d'un simple drame social, et cela au niveau normal du théâtre roumain, sans aucune résistance. » Le divorce entre l'intention littéraire et l'expression scénique se manifeste, dans de tels cas, avec une ampleur inattendue, nous permettant de mesurer les difficultés complexes de la transposition scénique et nous introduisant dans le problème crucial de l'autonomie et de l'hétéronomie de l'art théâtral.

Hegel avait déjà formulé en termes classiques l'alternative: acteur-moyen / acteur-finalité. Après avoir distingué trois hypostases de la relation texte dramatique-représentation scénique: 1. la poésie dramatique limitée à soi-même, faisant abstraction de son expression scénique; 2. l'art théâtral, limité à la « récitation, à la mime et à l'action, de sorte que la parole poétique puisse demeurer l'élément absolument déterminant et prédominant »; 3. l'exécution « qui utilise tous les moyens de la scénographie, de la musique et de la danse, *leur permettant l'indépendance à l'égard de la parole poétique* » (c'est nous qui soulignons —N. Tert.), il définit deux systèmes concernant l'art de l'acteur; le premier est celui « où l'acteur doit être avant tout l'organe spirituel et corporel vivant du poète », tandis que dans le deuxième, « ce que le poète offre devient plutôt un accessoire, servant de cadre au naturel, à l'adresse et à l'art de l'acteur ». Il est presque superflu de dire que les dilemmes formulés par Hegel ont atteint, dans les débats et la littérature modernes consacrés à la question, des proportions qu'il était loin d'imaginer ou d'anticiper.

Avant d'aborder le point sensible de tels débats, il convient de nous arrêter, à titre préliminaire, à une particularité décisive de l'art théâtral. On pourrait dire, en schématisant, et en utilisant à nouveau le concept lukacsien de « milieu homogène », que, tandis que pour les autres arts (littérature, peinture, sculpture, architecture, musique, pour laquelle nous ferons les précisions nécessaires), leurs «milieu (x) homogène(s)», autrement dit, leurs formes d'expression ont le caractère d'une inscription fixe, le théâtre est le seul art (la musique ne l'y ralliant qu'en partie) où elles aient, par définition, le caractère d'une inscription mobile. Le mot, la couleur, le son, la pierre sont des moyens d'expression définitifs qui font vivre les inventions du poète, du peintre, du musicien ou de l'architecte, tandis que le créateur de théâtre dispose de moyens d'expression *sui generis*, transitoires et évanescents de par leur nature. La voix et le corps de l'acteur, la mimique, les gestes, le mouvement scénique, etc. se renouvellent toujours, comme tout ce qui tient de l'organisme vivant et non pas de la matière inanimée. L'homme de théâtre travaille ainsi avec une matière vivante dont la « fragilité » est presque constitutive et qui crée cette « vacance des formes stables » dont parlait récemment l'esthéticien phénoménologue Dietrich Steinbeck, disciple de Roman Ingarden, dans un ouvrage de synthèse consacré aux problèmes de la science du théâtre.

Ce qui confère au théâtre sa spécificité dans le système des arts c'est le fait que la représentation théâtrale n'a pas le caractère d'une chose (d'un « objet »), mais d'un événement; elle est *ereignishaft*, (« événementielle »,

comme le dit Steinbeck). Dans l'art théâtral l'objectivation de la vision n'est jamais définitive, mais s'enrichit, grâce à sa transformation en matière vivante (l'art de l'acteur), du caractère d'une perpétuelle « re-création »; le spectacle théâtral « naît » avec chaque représentation devant les yeux des spectateurs, se manifestant comme une vraie co-naissance (dans la célèbre acception claudélienne du terme). Le poème, le tableau ou le monument, une fois achevés ont le caractère des constructions durables, que seule la conscience variable du sujet contemplateur soumet à des concrétisations esthétiques différentes. La représentation théâtrale s'incarne dans les subjectivités mobiles des acteurs, étant, en principe, soumise à des corrections possibles, à l'improvisation et à la métamorphose. Analysant les différences entre le théâtre et le cinéma, Charles Dullin signalait à un certain moment la distinction entre le caractère « fixé une fois pour toutes » de l'image cinématographique et la fluctuation perpétuelle possible de la création théâtrale: « Dans le théâtre il arrive souvent que la même équipe démolisse au cours des représentations ce qu'elle avait créé au cours des répétitions. » Plus encore: la représentation théâtrale n'est pas du tout « invulnérable » aux réactions des spectateurs. Le public n'est pas, pour les auteurs du spectacle théâtral, une présence indifférente ou un témoin impassible mais au contraire une co-présence active, sensible et vibrante. L'articulation du spectacle théâtral obéit non seulement à sa finalité: l'intelligibilité de ses intentions pour ceux qui y assistent d'au-delà de la rampe, mais elle est inévitablement ouverte et sensible au fluide émanant de la salle, jusqu'à en subir, par un acte d'« induction concrète », l'influence transformatrice. En ce sens, les esthéticiens phénoménologues ont pu parler à juste raison de l'« intersubjectivité » constitutive de l'œuvre théâtrale: « Par opposition à la littérature, à la musique et aux arts plastiques, le théâtre est une œuvre d'art pour le temps actuel, intersubjectif, concret. Elle n'est et ne peut être créé pour "l'éternité". La qualité (d'être) "pour aujourd'hui" tient implicitement de sa nature esthétique. Le caractère de concrète "existence-pour-nous" du théâtre comme phénomène d'art est "pour toujours" en fonction de ce public, en ce temps déterminé. »

Que le texte littéraire se trouve conditionné dans la représentation théâtrale par une concrétisation mobile et transitoire par définition met sous un autre jour et dans toute son intensité le problème du caractère *reproducteur* ou *créateur* de l'art théâtral. Que le texte admette une pluralité d'interprétations pose, dans une égale mesure, le problème de la zone de résidence de cette pluralité dans l'immanence du texte et celui du critère de distinction entre une interprétation valable et une interprétation arbitraire. Ce sont là des problèmes qu'on rencontre aussi dans l'esthétique de la musique quand on se trouve confronté à la corrélation partition-interprétation. Peut-on parler d'une identité de l'œuvre musicale dans la multiplicité de ses différentes exécutions, et quel est l'espace légitime de manifestation d'une telle diversité dans la concrétisation esthétique? Roman Ingarden a formulé la théorie des « zones de non-détermination » nécessairement présentes dans l'immanence de toute œuvre d'art (Georg Lukács a parlé

lui aussi, dans un chapitre de son *Esthétique* du « caractère objectal non déterminé » de l'art) considérant qu'il trouvait dans le domaine de la musique un terrain privilégié de manifestation. Le système de signes et notations par lesquels une œuvre musicale est fixée dans une partition « offre » à l'exécutant une vaste gamme de particularités, dont l'« actualisation » devient sa tâche principale: la distribution des accents dans la phrase, le caractère spécifique du *legato*, la qualité du son, le rythme du débit, le *tempo* exact, la durée des pauses, etc., sont plus ou moins l'apanage de l'initiative individuelle de l'interprète. *Mutatis mutandis*, c'est de la même manière, mais cette fois dans un espace de manifestation des initiatives plus vaste (celui du metteur en scène et celui des acteurs) que fonctionne la corrélation texte dramatique-art de l'acteur et du metteur en scène.

Les esthéticiens et les théoriciens du théâtre ont protesté, à différentes occasions, contre l'identification de l'acte de l'acteur à une simple « réalisation » (dans le sens de transposition physique) des intentions de l'auteur. L'incrimination était formulée surtout à l'adresse du naturalisme dans l'art d'interprétation. Nicolai Hartmann protestait, dans son *Esthétique*, contre une telle conception de l'art de l'acteur, invoquant des motifs essentiellement philosophiques: sa crainte était qu'on ne finît par identifier l'art théâtral à une transposition du texte dramatique-fiction dans le plan de la réalité. La mission de l'acteur n'est pas de nous offrir l'« illusion » de la réalité, mais de nous introduire dans le monde de fiction de la pièce. Il ne doit pas « réaliser » le personnage mais le « jouer ». « L'acteur n'aime pas, ne hait pas, et ne souffre pas » — écrit à un moment donné Hartmann, retrouvant à son tour, mais par la suite d'une autre démarche, l'ancienne thèse exposée par Diderot dans son *Paradoxe sur le comédien* — et le destin qu'il représente n'est pas son destin. Tout n'est qu'une apparence, est « joué », représenté. C'est pourquoi nous appelons l'œuvre portée à la scène une « pièce jouée » *(ein Schauspiel)* et nous en appelons l'interprète « celui qui joue » (Schauspieler).

Pour Nicolai Hartmann l'ensemble des actions exécutées sur la scène, la mimique, les gestes, les paroles ne constituent que le plan visible, réel, « de devant » *(Vordergrund)* de la représentation, dont la fonction est toutefois de nous introduire dans le plan « irréel », de nous préparer « à ce que l'on ne peut pas voir », au « drame » proprement dit, qui constitue « le plan de derrière » *(Hintergrund)*. La fonction de l'acteur n'est donc pas de nous transposer dans le plan de la réalité, mais de nous élever jusqu'au monde de la fiction. Nicolai Hartmann s'efforce ainsi de valider pour le domaine de l'art théâtral aussi sa thèse générale portant sur l'essence du phénomène esthétique, considéré comme un « rapport d'apparition » *(Erscheinungsverhältnis)*, à stratifications multiples. Nous pourrions citer à l'appui de l'idée de Hartmann l'exemple donné à un certain moment par Meyerhold, qui considérait avec ironie l'excès de détails propre aux mises en scène naturalistes. En parlant de l'ambition manifestée par certains metteurs en scène d'animer les « ennuyeux » dialogues d'Ibsen en demandant aux acteurs d'exécuter toutes sortes de gestes « réalistes », Meyerhold notait: « Dans

Hedda Gabler, on sert le déjeuner pendant la scène entre Tesman et tante Julia. Je me souviens parfaitement de l'appétit avec lequel l'interprète de Tesman mastiquait la nourriture, mais le sens de la pièce m'a échappé sans le vouloir . . . » L'observation à la fois savoureuse et tranchante du grand metteur en scène met en lumière la manière dont le naturalisme voulu de l'action scénique obnubile le fil intérieur de la pièce.

La démonstration visant l'autonomie de l'art de l'acteur, l'esprit créateur et purement reproducteur de l'interprétation constituent un point d'appui essentiel pour établir les principes de l'autonomie de l'art théâtral en général. Dans une étude remarquable, fréquemment citée, *Zur Philosophie des Schauspielers* (« Pour une philosophie de l'art de l'acteur »), Georg Simmel affirmait que l'art du comédien était également différent de la simple « imitation de la réalité » comme de la simple incarnation d'un modèle idéal (le personnage du texte dramatique). L'art du comédien se situerait dans une « tierce » zone, au-delà de la personnalité empirique de l'acteur en tant qu'être psycho-physique réel (un vrai acteur ne s'interprète jamais « soi-même »), mais aussi au-delà d'une soi-disante « copie » du personnage idéal: la conjonction de ses ressources spécifiques et de l'intelligence originale du rôle confère à l'art du comédien une autonomie qui est l'équivalent de celle du créateur de tout autre domaine de l'art. « Le fait de transposer dans le jeu de l'acteur les éléments de la vie est un phénomène original dans la mesure où on les crée de manière picturale ou poétique, ou bien on les recrée sur le plan épistémologique ou religieux. » Tout grand acteur opère dans la matière de son rôle une « coupure » originale, distincte, pliant ses qualités naturelles aux exigences des images ainsi obtenues. Là où il y a discordance ou divorce entre la conformation psycho-physique de l'acteur et les impératifs du rôle, sa mission est inévitablement condamnée à l'échec.

Camil Petrescu a fait une démonstration mémorable d'une telle incompatibilité entre les qualités innées d'un acteur et les exigences d'un rôle, analysant dans une chronique dramatique l'échec essuyé par Marioara Ventura dans la *Sainte Jeanne* de Bernard Shaw. Le critique rendait hommage aux qualités de l'actrice: « un physique d'une rare féminité », « un tempérament actif et surtout une voix étrange . . . au timbre de contralto, aux inflexions mineures d'orgue de Barbarie et surtout — qualité rare — une nervosité très intéressante, qui a toutes les qualités du grasseyement sans en avoir les défauts », mais il lui reprochait en même temps assez durement « de ne pas atteindre à l'émotion supérieure », qui « prend racine dans la vie spirituelle et non pas dans les nerfs ». La culture superficielle aurait permis à cette actrice de jouer parfaitement du Bataille et du Bernstein (ou de réciter des vers symbolistes), mais non pas d'interpréter un rôle comme celui de Jeanne d'Arc, qui demandait l'entraînement d'une intelligence supérieure, avide de vérité. Le commentaire sévère de Camil Petrescu est instructif pour la question qui fait l'objet de notre débat: « On avait l'impression qu'elle réfléchissait à un événement quotidien ou qu'elle s'arrêtait mentalement sur un passage d'une œuvre de Bataille pour faire couler ses larmes. Elle y réussit mais son émotion n'était pas de celles qui passent la rampe.

Les larmes coulaient en effet sur ses joues mais le public ne la regardait qu'avec curiosité. C'était la souffrance de Mademoiselle Ventura, ce n'était pas celle de Jeanne d'Arc. »

Pour un théoricien récent de l'esthétique théâtrale tel que Dietrich Steinbeck, la place qu'occupe le théâtre dans l'ensemble des arts est définie par la présence de trois niveaux dans l'immanence du spectacle théâtral. Le premier niveau est représenté par la totalité des gestes et des mouvements qu'on voit sur la scène et est nommé niveau des significations réelles. La mimique et les gestes des acteurs, de même que l'ensemble des images acoustiques et visuelles qui constituent le spectacle théâtral ne trouvent pas leur raison d'exister dans leur « réalité », mais plutôt dans la signification idéale, fictive qu'elles articulent (l'acteur recompose par son jeu l'image du personnage découpé dans le texte dramatique): c'est ainsi qu'apparaît le second niveau que Steinbeck appelle celui de la « signification délibérée » *(intendierte Bedeutung)*. La réception de l'action scénique est faite, cependant, par chaque individu qui assiste à la représentation d'une manière différente, suivant son horizon spécifique (c'est là qu'on inclut l'influence du pouvoir d'imagination, des pré-conceptions et des préjugés propres à chaque individu, y compris la possibilité des « malentendus » et du « contresens » dans l'interprétation des choses vues et entendues): le spectacle théâtral est « vu » différemment par chaque conscience spectatrice, et le théoricien allemand parlera par conséquent d'un troisième niveau constitutif, celui de la signification crue *(vermeinte Bedeutung)*, conformément à la vérité déjà établie selon laquelle le spectateur est une composante structurale, et non pas aléatoire, de la représentation théâtrale. « C'est donc ainsi que l'acteur « est » la personne réelle, mais emprunte en « jouant » sa signification à une autre personne, fictive celle-là, et finira par être pris pour cette dernière par le spectateur ».

La sémiologie du théâtre en arrive à des conclusions similaires. Afin d'illustrer par analogie les valeurs sémantiques multiples du signe iconique dans l'art du théâtre, Umberto Eco, dans une étude récemment publiée dans la revue américaine « *The Drama Review* », prenait un exemple de la vie quotidienne, cité une fois par Ch. Peirce, le fondateur de la sémiotique: l'image d'un ivrogne, au visage tuméfié, au nez écarlate et aux vêtements en loques, choisie pour figurer sur l'affiche d'une société américaine de tempérance. Eco soulignait la « fonction ironique » de l'image représentée: elle était destinée non seulement à exprimer la fonction dévastatrice de l'alcool et de l'ivresse mais à plaider par la même occasion en faveur de la modération et de la tempérance, dans l'esprit du programme promu par la société américaine en question. Le spectacle théâtral met en marche « un dispositif rhétorique complexe » de signes et de symboles afin d'exprimer la richesse des significations voulues. Un sémioticien du théâtre, Tadeusz Kowzan, cité par Eco, énumère dans son ouvrage *Littérature et spectacle* (Paris, 1975) non moins de 13 systèmes de signes présents dans la « performance théâtrale »: les paroles, les inflexions de voix, la mimique, les gestes, le jeu de scène de l'acteur, le maquillage, la parure, les costumes, les accessoires, les décors,

les lumières, la musique et le bruit. Umberto Eco arrivait à la conclusion qu'il y avait une « capacité connotative additionnelle » propre aux paroles et aux comportements dans la représentation théâtrale, due au nombre impressionnant de moyens scéniques spécifiques qui venaient les compléter.

Dans l'esthétique roumaine du théâtre, un partisan décidé de la « priorité du texte » dans la représentation théâtrale, tel que Camil Petrescu, a tenté, dans l'un de ses essais intitulé *la Modalité artistique du théâtre*, demeuré inachevé, sous forme de notes et de fragments, et qui faisait sans doute suite à sa thèse de doctorat *la Modalité esthétique du théâtre*, de circonscrire les zones spécifiques d'invention et de création de l'acteur et du metteur en scène. L'homme de lettre roumain a beaucoup insisté sur ce qu'il nommait «les parties muettes du texte dramatique», et selon lui le fait de les «combler» et de les « actualiser » serait l'une des missions primordiales des acteurs et du metteur en scène. Camil Petrescu prenait comme point de départ le fait élémentaire, souvent et trop facilement ignoré, selon lequel un interprète ne vit pas sur la scène seulement au moment où il commence à parler mais aussi pendant les « scènes muettes » et qu'il vit surtout « pendant que son partenaire parle et [que] son destin est très souvent influencé par ce que dit son partenaire. » Indépendamment de R. Ingarden, l'auteur roumain formulait aussi le concept de « texte complémentaire », existant en dehors du « texte écrit », se rapportant ainsi non seulement au « texte auxiliaire » écrit dont parlera Ingarden, et qui accompagne le texte principal, mais aussi aux possibles « cahiers de création scénique » que les auteurs de spectacles pourraient rééditer, et qui devraient contenir des indications concernant le jeu de scène et la mise en scène de la pièce proprement-dite: la traduction du « texte complémentaire » en « expressions vitales-corporelles » est l'une des principales zones où se déroule l'invention du metteur en scène et de l'acteur. C'est au metteur en scène que revient la mission « d'exiger, de simuler et de diriger ces parties muettes mais non pas inexpressives, des rôles, qui par rapport au texte écrit constituent habituellement une quantité double ou triple de matériau. »

L'observation pénétrante suivant laquelle « tout rôle écrit est doublé de sa résonance dans la pensée et les sentiments du partenaire » indique, en effet, l'une des principales zones d'expression de la fantaisie autonome de l'acteur: celui-ci ne se contente pas de « réciter » son rôle mais est obligé, au-delà des indications explicites du texte, de composer sa mimique et ses gestes, au cours des scènes pour lui « muettes », enregistrant activement sur la scène, par la découverte des comportements appropriés, les paroles de ses partenaires. « Il doit inventer, créer les gestes (non seulement la mimique) que l'auteur aurait dû décrire. »

En ce sens, Camil Petrescu entendait consacrer un chapitre spécial à la « pantomime de doublure » (titre d'un petit fragment de son manuscrit inédit), en tant que moyen spécifique, par définition extra-verbal, de la représentation scénique. Il voyait dans la « pantomime pensée » un puissant moyen de l'action théâtrale qu'il prétendait réserver aux moments essentiels du spectacle. « L'originalité de notre point de vue est que l'expression pensée

intérieurement, vécue, précède celle qui est exprimée. » Il préconisait aussi tout un système d'actions scéniques muettes, destiné, par son caractère expressif particulier, à précéder, souvent, l'expression verbale, dont la fonction est de caractériser les personnages et les situations de la pièce. Il s'agit justement de cet espace de manifestation de l'invention du metteur en scène et de l'acteur, qui transgresse l'immanence du texte dramatique proprement dit.

Il n'est pas sans intérêt de souligner la convergence de tels points de vue avec ceux exprimés par Vsévolode Meyerhold, lorsqu'il identifiait l'«avant-jeu » à l'un des principaux moyens autonomes d'expression propres à l'acteur. Prenant comme point de départ le rôle prépondérant de la pantomime dans le théâtre japonais et chinois, Meyerhold entend la mettre pleinement en valeur dans sa théorie sur l'art de l'acteur: « Sans prononcer une parole, uniquement grâce à une série de gestes allusifs, il (l'acteur japonais ou chinois) suggère au spectateur l'idée du personnage qu'il incarne et le prépare à percevoir d'une certaine manière ce qui va suivre. Il arrive qu'une telle panto-"mime préparatoire" dure un quart d'heure à seule fin de mettre en relief une brève réplique . . . Parfois c'est l'"avant-jeu" qui constitue l'intérêt principal de la représentation ».

La corrélation texte littéraire-spectacle théâtral a été comprise différemment par chacun des grands metteurs en scène du siècle. Les partisans du théâtre en tant qu'art absolument autonome ont revendiqué l'émancipation totale de la représentation scénique face à l'hégémonie du texte littéraire. Aleksandre Taïrov, dans son ouvrage *Le théâtre déchaîné*, s'est efforcé d'identifier, parmi les composantes extra-littéraires de l'acte théâtral (l'art de l'acteur, la pantomime, le rythme spécifique de la représentation, la musique, l'ambiance scénique), la spécificité du théâtre en tant qu'art autonome, en les dissociant nettement du texte littéraire, ravalé au rôle de simple « document ». Taïrov se plaignait même de ne plus trouver dans la littérature dramatique existante des textes qui répondent à sa vision théâtrale, et se voyait obligé d'aller les chercher dans les œuvres non dramatiques (dans les écrit de E.T.A.Hoffmann, par exemple, où les textes n'imposaient aucune contrainte à la mise en scène): « il n'existe encore aucune littérature dramatique pour la création scénique synthétique, qui réunisse les éléments aujourd'hui encore distincts de l'arlequinade, de la tragédie, de l'opérette, de la pantomime et du cirque en une résonnance unique dans l'âme de l'acteur contemporain et le rythme créateur qui lui est propre ».

Stanislavski avait déjà cherché dans le « dynamisme intérieur » des pièces (chez Tchékhov en premier lieu), dans leur structure cachée, le centre de gravitation des spectacles qu'il avait mis en scène. C'est sur les virtualités du texte qu'il prenait appui pour transformer la représentation théâtrale en un acte esthétique autonome. Max Reinhardt visait à une collaboration étroite entre l'auteur et les exigences de la scène et de l'acteur. Il n'hésitait pas à parler du metteur en scène comme « d'une présence provisoire dans le théâtre », au moment où le « théâtre idéal » réaliserait la fusion auteur dramatique-créateur de spectacle. Shakespeare et Molière se seraient imposés comme génies dramatiques parce qu'ils étaient avant tout des hommes

de théâtre. Meyerhold était partisan de la « théâtralité autonome », mais s'attendait à ce que l'éventuelle réforme de la littérature dramatique ouvre aussi la voie à une réaffirmation du théâtre. Taïrov allait jusqu'à demander la rupture des liens entre théâtre et littérature, invoquant la souveraineté illimitée des moyens d'expression scénique.

On doit distinguer entre la tendance d'employer simultanément dans la représentation théâtrale des moyens empruntés aux arts les plus divers (la parole, le son, l'image plastique, les mouvements de danse, etc.), en les réunissant dans une synthèse originale afin d'exprimer une vision unitaire, et la tendance de reconnaître au texte littéraire une fonction tout à fait secondaire, presque minimale, pour affirmer la prééminence des images optiques et acoustiques (la pantomime, le ballet, la musique, la construction plastique du décor) allant jusqu'à leur complète autonomie. La première tendance est légitime, la seconde pourrait être mise en question, mais se trouve historiquement justifiée dans le contexte de la réaction antinaturaliste. Max Reinhardt a décrit, employant une comparaison plaisante, l'itinéraire d'une telle évolution du théâtre dans les premières décennies du siècle: « La musique, la danse, le mouvement rythmique ont été trop longtemps négligés pour qu'ils ne finissent pas par se révolter contre la dictature de la parole et instituent une sorte de domination bolchévique — qui ne parvint finalement pas à se passer du capital que représente le mot poétique ».

Si Paul Claudel, sur une suggestion impérative de Gémier (il faut de la musique !), a introduit la musique dans une scène de son *Annonce faite à Marie*, il l'a fait parce qu'il avait découvert que la sonorité des timbres lui conférait l'atmosphère, l'ambiance, la dignité et la distance que la parole, par elle-même, faible et vide, ne pouvait lui procurer. La collaboration Brecht — Kurt Weill a mis en évidence, d'une manière encore plus pertinente, les vertus expressives considérables de la musique en permettant d'accroître les ressources du texte. Lorsque Gordon Craig a créé le spectacle de Macbeth autour d'une image plastique centrale (devenue l'axe de tous les décors): « un grand rocher abrupt et un nuage humide qui en cache le haut. Ici habitent les hommes rudes et guerriers, là c'est le territoire hanté par les esprits. Le gros nuage finira par détruire le rocher, les esprits triompheront des hommes », il entendait mettre en valeur les qualités de l'image visuelle pour construire autour d'elle le sens de la pièce tout entière. La musique et les arts plastiques affirment en de telles circonstances leurs qualités autonomes, mais tout en accusant une fonction hétéronome. Lorsque Meyerhold a imaginé comme prologue pour la représentation de *La Forêt* d'Ostrovski — une procession religieuse qui traversait la scène au pas de course, précédée d'icônes et du prêtre qui balançait furieusement l'encensoir — la pantomime créée

par le metteur en scène voulait fixer par cette image la composante satirique de son spectacle ; la pantomime avait un rôle fonctionnel, celui d'exprimer le bigotisme des grands propriétaires russes, excessivement cruels, qui constituait un élément essentiel du texte. Les partisans du « théâtre pur » visaient cependant à rendre autonomes de tels moyens d'expression extra-verbaux dans la représentation scénique, s'attachant, par exemple, à dissocier le « rythme » du spectacle (par analogie avec le ballet), du rythme logique et psychologique des personnages incarnés, jusqu'à la totale libération de la « théâtralité » de son substrat dramatique.

Le théâtre contemporain est en quête de solutions nouvelles pour refaire l'équilibre des composantes du spectacle théâtral ; les récentes discussions portant sur le rapport entre la stabilité du texte et l'espace de manifestation de l'« improvisation » (de l'acteur en premier lieu) n'illustrent que l'une des directions possibles de ces recherches fécondes.

D. D. ROŞCA, UN RATIONALISTE OPTIMISTE

par Constantin Coşman

Pour qui connaît le titre — et *rien que* le titre — du principal ouvrage du philosophe roumain contemporain D.D. Roşca, ouvrage sous-intitulé « essai de synthèse » philosophique, cet autre titre que nous avons choisi pour notre propos pourrait paraître pour le moins paradoxal sinon manifestement impropre. Car la question surgit, imminente: qu'y a-t-il de commun entre *Existenţa tragică* (l'« Existence tragique ») — titre de l'ouvrage dont il a été fait mention plus haut — et l'optimisme fondé sur la rationalité des faits? Sur une rationalité large et rigoureuse, nous hâtons-nous d'ajouter. Rationalité, avons-nous dit, et non pas rationalisme ! Car le rationalisme dans telle ou telle de ses variantes exclusivistes ne saurait offrir une image totalisante de l'existence humaine. Et d'autant moins de ses rapports multiples — en fait, infinis — complexes et contradictoires avec le monde de la nature, si pénétré de contradictions. Le terme « rationalité » nous semble plus propre à désigner cette tentative de synthèse lucide des multiples aspects contradictoires qui définissent la présence de l'homme au monde et sa mani-

festation active par rapport au monde. Or, c'est justement une telle synthèse, fruit d'une grande lucidité que D.D. Roşca a entrepris de réaliser. C'est pourquoi il est, comme le note très pertinemment un autre philosophe roumain, Pavel Apostol, « rationaliste, dans le sens hégélien du mot, c'est-à-dire adepte de la raison *compréhensive*, qui élargit et relativise continuellement ses limites pour recouvrir la diversité du réel dans son inépuisable devenir . . . » (P. Apostol, *Demnitate umană şi naţională la D.D. Roşca*, « Dignité humaine et nationale chez D. D. Roşca », dans « *Revista de filozofie* » — Hommage au professeur D.D. Roşca à 70 ans —, no. 10, 1966, p. 1272). Il s'agit donc de rationalité dans le sens de rationalisme dialectique, opposé au rationalisme mécaniciste, simplificateur et unilatéral dans l'enregistrement des infinies déterminations (ou modes d'être) de l'existence.

Quant à la qualification d'« optimiste », celle-ci semble contredire directement certaines idées formulées de manière explicite par le philosophe roumain dont nous fêtons cette année le 85e anniversaire (D.D. Roşca est né en 1895, dans la commune de Sălişte, département de Sibiu). Dans son essai de synthèse philosophique il précise que dans la perspective de sa philosophie les notions de pessimisme et d'optimisme n'ont aucun sens car elles correspondraient à des totalisations — voire à l'irrationalité ou à la rationalité *totale* du monde — injustifiées et injustifiables si l'on tient rigoureusement compte des données offertes par l'expérience. Par conséquent, « une conception d'ensemble de l'existence ne saurait être . . . que tragique, car elle est la seule à tenir compte dans la juste mesure des aspects fondamentaux de la réalité. La conception tragique n'est donc ni pessimiste, ni optimiste. » (D.D. Roşca, *Existenţa tragică* l'« Existence tragique », édition définitive, Editura ştiinţifică, Bucarest, 1968, p. 187).

Une question s'impose tout naturellement: comment une conception du monde, qui se déclare ouvertement et constamment comme étant tragique dans son essence ultime, pourrait-elle ne pas être pessimiste? Anticipant partiellement sur la réponse que le philosophe construit et démontre dans son principal ouvrage, nous précisons que le « pessimisme » et le « tragique » ne se confondent pas dans ce cas, et cela pour les raisons suivantes: tout d'abord, le « tragique » n'y est pas vu comme quelque chose de forcément mauvais, hostile à l'homme, comme une calamité ou une situation désespérée; il n'est pas vu comme tel car il *ne résulte pas d'une attitude fataliste* devant la vie et n'envisage pas les multiples « malheurs » individuels mais, au contraire, circonscrit la situation de l'Homme, de l'espèce humaine en tant qu'état face à un univers contradictoire dans son essence et « indifférent » au destin de l'homme. L'existence est tragique, mais le tragique ne résulte pas de la constitution biopsychique même de l'homme, d'un état d'impuissance de celui-ci, qui, « jeté dans le monde » (comme le dirait Heidegger), acheverait son destin dans un implacable état de privations, de souffrances et lamentations. Certainement pas. Le tragique réside, suivant la conception du philosophe roumain, en ce que l'homme *rend présente à la conscience et assume en toute lucidité* sa situation dans un monde à la fois rationnel et irrationnel, intelligible et non intelligible — bref, constitué

d'aspects contradictoires, antagoniques. Le tragique de l'existence signifie pour D.D. Roșca une prise de conscience d'ensemble de la condition humaine, envisagée sous ses multiples aspects contradictoires. Résultat d'un acte de *connaissance* et d'une *attitude axiologique* devant l'existence, le tragique n'est pas assimilable, comme il sera précisé plus loin avec plus de détails, à la précarité mais à la dignité de la condition humaine. Une preuve exemplaire en ce sens est constituée par la confession de foi même de l'auteur de l'*Existence tragique*: « Ainsi — écrit-il, en guise de conclusion générale — le livre à la fin duquel nous sommes arrivés propose une attitude héroïque face à l'existence, une conception qui, en dépit de la structure antagonique de l'essence même du monde, dit oui ! à la vie. À la réflexion pascalienne qui fait résider la grandeur de l'homme dans son entendement, ce livre ajoute l'idée d'une autre grandeur encore plus merveilleuse de l'homme qui réside dans sa lutte incessante et sa capacité (fondées, naturellement, sur sa raison) de se dépasser continuellement, créant, en dépit de l'inquiétante indifférence de l'Univers, un monde meilleur, plus rationnel, plus juste et plus beau » (l'«*Existence tragique*», *cit.* p. 205).

Donc, non seulement le tragique de l'existence n'exclut pas la vision optimiste du destin et de l'avenir de l'homme et de l'humanité mais l'implique nécessairement; plus encore, pensons-nous, en parfait accord avec le sens des idées de l'auteur, l'idée d'optimisme revêt un sens et une substance seulement en relation avec une existence tragique, *problématique*, à l'interférence de la certitude et de l'incertitude, du prévisible et de l'imprévisible, de la sécurité et du risque. Dans un monde sans antagonismes, « le meilleur des mondes possibles » suivant l'hypothèse de Leibniz, dans un monde qui

serait donc dès le début conçu, jusqu'aux moindres détails, aux dimensions de l'homme et au service de son bonheur, la notion d'optimisme n'aurait aucun sens. L'attitude de D.D. Roşca est celle d'un sage; non pas de celui qui regarde avec détachement et résignation le spectacle tragique de l'existence, mais celui qui à la suite d'un long effort de connaissance et d'analyse des éléments qui constituent la condition humaine, en est venu à la conclusion de l'acceptation supérieure de cette condition par l'engagement créateur dans la transformation du monde et l'édification de la culture. Il évite les extrêmes, non par prudence aprioritique mais en vertu d'un savoir profond. L'importance et la signification de la vision tragique de D.D. Roşca sont très exactement circonscrites par un jeune philosophe roumain, Gabriel Liiceanu, dans son excellent livre *Tragicul. O fenomenologie a limitei şi depăşirii* (« Le Tragique. Une phénoménologie des limites et du dépassement » Ed. Univers, Bucarest, 1975). Parlant de cet ouvrage de D.D. Roşca qui nous préoccupe ici, G. Liiceanu affirme y avoir trouvé « tout d'abord l'idée d'envisager le tragique non comme une simple humeur régionale dans une phénoménologie de l'esprit, mais comme le mode d'existence privilégié de l'homme à l'intérieur de l'histoire et de la géographie de l'être. Avec le livre d'Unamuno (il s'agit du *Sentiment tragique de la vie*, 1912, n.n.) celui de D.D. Roşca est le seul de la littérature théorique à avoir choisi de transformer le discours sur le tragique en occasion pour une vision totalisante. La seconde coïncidence est celle de l'affirmation d'une anthropologie tragique appelée à éviter à la fois l'enthousiasme vain de l'optimisme hypocrite et le lyrisme macabre qui accompagne le pessimisme irrémédiable. » (G. Liiceanu, *Le Tragique*... p. 245). Ce que veut souligner le jeune philosophe roumain, lui aussi préoccupé par le problème du tragique, c'est que, dans la vision de D.D. Roşca, celui-ci se constitue non pas comme aspect aléatoire de l'existence, comme une sorte de mal congénital, mais comme l'essence même de l'existence, comme son mode de se présenter et de se manifester dans le monde. D'où la conclusion que le tragique ne pourrait être considéré comme un «manque», une «insuffisance», car, en ce cas, il faudrait parler en ces termes de l'existence humaine même — ce qui serait absurde. D'ailleurs, dans l'*Avant-propos* à l'édition définitive, de 1968 (la première édition est parue en 1934) de l'*Existence tragique*, l'auteur précisait que le contenu du livre était formé par la présentation de sa propre conception philosophique, « conception générale élaborée entre les années 1928 et 1933 dans une perspective rationaliste, fermement opposée, et je l'espère, d'une manière assez évidente, à l'irrationalisme mystique de toute nuance, représenté chez nous aussi dans l'entre-deux-guerres par un nombre relativement important d'auteurs de livres et de brochures ! » (l'*Existence tragique*, p.7). Et plus loin: « Animé, de la première à la dernière page, d'un *humanisme* authentique et profond, l'ouvrage l'*Existence tragique* n'escamote pas les inquiétudes et les contradictions du temps où il a été pensé et écrit, mais en recherche le remède, montrant que l'homme, dans sa lutte pour se dépasser soi-même et transformer le monde suivant les idéaux de vérité et de justice formés par son esprit — l'homme, cet être fragile et exposé à tous

les dangers dont il est menacé par l'univers indifférent à ces idéaux — est un *démiurge*, qui réussit souvent à transformer ces idéaux en réalité objective » *(idem*, p. 8). Bref, et citant toujours les paroles de l'auteur, « loin d'exposer une conception pessimiste du monde et de la vie, l'*Existence tragique* est, en dernière analyse, un plaidoyer optimiste en faveur des forces créatrices de culture de l'homme » *(idem*, p. 9). Il s'agit donc de rationalisme et d'humanisme déclarés et affirmés. Attitude *pro domo* et *post factum* dira-t-on; nullement. À preuve la substance rationaliste-humaniste non seulement du livre en question, mais aussi des autres ouvrages ou prises de position du philosophe dans l'entre-deux-guerres. Dans les conditions où, sur le fond de l'ascension du fascisme, les tendances mystiques et irrationalistes se manifestaient dans la culture roumaine aussi, D.D. Roşca fait partie de ces intellectuels patriotes qui apportent une «infusion fortifiante de rationalisme, qui s'amplifie en attitudes et sections de large respiration humaniste » (Marin Panait, *Unele aspecte ale raţionalismului şi umanismului în gîndirea lui D.D. Roşca din perioada interbelică* («Quelques aspects du rationalisme et de l'humanisme dans la pensée de D.D. Roşca de la période de l'entre-deux-guerres ») dans « *Transilvania* » no. 7, 1972, p. 40). C'est ainsi que, suivant la remarque compétente du même exégète, « parmi ceux qui ont représenté au plus haut degré le rationalisme, mais aussi la dimension axiologique de la philosophie exprimée dans un humanisme conséquent et profond, D.D. Roşca occupe une place de choix ! » *(ibidem)*. Il se trouve du même côté de la barricade que les plus illustres hommes de science et de culture de la Roumanie de l'entre-deux-guerres (période des plus fécondes pour la culture roumaine): les savants Victor Babeş, Gheorghe Marinescu, Emil Racoviţă, Gheorghe Ţiţeica, C.I. Parhon, les historiens N. Iorga, Andrei Oţetea, des théoriciens de la littérature et de la culture comme Garabet Ibrăileanu, Tudor Vianu, George Călinescu, les sociologues Dimitrie Gusti, Petre Andrei, Mihai Ralea, Ştefan Zeletin, les philosophes P.P. Negulescu, Mircea Florian, Nicolae Bagdasar.

Ceci dit, il convient de souligner la parfaite osmose entre les idées du philosophe et *l'attitude civique* de l'homme D.D. Roşca — lui qui a insisté à maintes reprises sur la relation intime — plus prégnante et plus significative qu'en d'autres cas — entre la philosophie de Hegel et la personnalité, le caractère de celui-ci, lui donc, le philosophe roumain, se serait-il jamais posé, en toute sincérité le même problème en ce qui le concernait? Nous ne savons rien de précis là-dessus. Nous savons cependant que d'autres se sont posé la même question. Mais revenons tout d'abord à Hegel, le philosophe que D.D. Roşca a tenu, pendant toute sa carrière de penseur, en permanente et haute estime. Parlant de l'œuvre du grand dialecticien allemand, le philosophe roumain rappelle qu'une grande philosophie, telle une grande œuvre d'art, « en dehors du fait qu'elle est l'expression plus ou moins abstraite de coordonnées essentielles de son époque, est aussi l'expression inévitable de la personnalité de son créateur » et que, par conséquent, « la synthèse que Hegel a donnée de l'univers et de l'homme . . . avait engagé dans une mesure considérable toute la structure intime, toute la personnalité

de l'homme qui l'a élaborée (D.D. Roşca, *Unele date hegeliene ale condiţiei umane şi ceva despre omul Hegel* « Quelques données hégéliennes sur la condition humaine et quelques réflexions sur l'homme Hegel », dans « *Revista de filozofie* » no. 10, 1966, p. 1235). Un autre grand philosophe allemand, J.G. Fichte, avait déjà affirmé dans un aphorisme que la philosophie est en relation avec le caractère de celui qui la choisit; il voulait instaurer, tout naturellement, le principe de la relation étroite entre les idées et la personnalité du penseur, telle qu'elle se manifeste dans toutes les hypostases significatives de sa vie.

Un ancien élève, puis collègue de chaire de D.D. Roşca (qui a été depuis 1928 et jusqu'à sa retraite professeur de philosophie à l'Université de Cluj-Napoca) déclarait: « À mon avis, la force irradiante de la personnalité de D.D. Roşca réside essentiellement dans le fait que, pour lui, la philosophie avait toujours été dès le début et l'était devenue encore davantage par la suite, au cours des années, non une simple profession, une occupation quelconque, mais un mode d'existence authentique (D. Ghişe, *Lecţia unei mari personalităţi: D.D. Roşca*, « La leçon d'une grande personnalité: D.D. Roşca » dans « *Transilvania* », no. 7, 1978, p. 20).

Le mode d'existence philosophique de D.D. Roşca a été, nous le répétons, la triade constituée des éléments clefs: rationalisme, humanisme, optimisme. En ce sens, il n'y a rien de plus convaincant et de plus émouvant peut-être, que l'essai intitulé l'*Européen Bărnuţiu*, écrit et publié au printemps de 1944, quand la Roumanie, démembrée par le Diktat de Vienne (1940), se trouvait encore sous l'occupation nazie et sous la dictature fasciste. Dans ces circonstances, D.D. Roşca s'attache à évoquer la figure remarquable de Simion Bărnuţiu (1808—1864), savant et homme politique de Transylvanie, l'un des dirigeants de la Révolution de 1848 dans cette région, devenu plus tard le premier professeur de philosophie de l'Université de Iaşi, récemment fondée à cette époque. Bărnuţiu est bien connu pour son rationalisme et son militantisme national et social. D.D. Roşca choisit comme point central de son exégèse symbolique les idées fulminantes exprimées par Bărnuţiu dans un mémorable discours tenu dans la cathédrale de Blaj au début de mai 1848 — donc toujours en un printemps agité et avec une avance d'à peu près un siècle. D.D. Roşca justifie son entreprise par le fait que, mettant en relief quelques-unes des idées exprimées par Bărnuţiu dans le *Discours* mentionné, il pourrait faire voir que ces idées « seraient assez accueillantes pour permettre au lecteur de comprendre aisément de quoi il s'agit » (D.D. Roşca, l'*Européen Bărnuţiu*, dans *Oameni şi climate* « Hommes et climats », Ed. Dacia, Cluj, 1971, p. 76). L'allusion était assez transparente pour prendre sous peu une allure d'avertissement: « Comme le lecteur des textes reproduits ici pourra le constater lui-même, l'incompatibilité entre l'esprit qui a favorisé la naissance des idées qu'ils renferment et celui qui menace d'engloutir aujourd'hui le Continent est immense » (*idem*, p. 76—77). Elle était en effet immense, l'incompatibilité entre l'esprit rationaliste et humaniste et le « maléfique » esprit de l'idéologie fasciste ! Le philosophe de Transylvanie y ajoutait encore

le fait que, à part les raisons d'ordre intellectuel qui l'avaient poussé à élaborer l'essai sur Bărnuțiu, y étaient intervenu aussi « des considérations d'ordre extra-intellectuel », c'est-à-dire « l'idée que nous sommes un peuple dont le sentiment et la raison ne peuvent que s'opposer, ne fût-ce que par instinct de conservation, à l'idéologie d'un monde qui tend à faire d'un triste état de fait un état de droit bien plus triste encore»; d'où «notre décision de faire, dans ces jours mêmes de grande tristesse, quelques réflexions sur un monde d'idées (les idées de Bărnuțiu, n.n.) qui semblent ne plus avoir de rapport réel avec l'histoire qui se fait sous nos yeux . . . » *(idem*, p. 79). Les idées rationalistes et humanistes *semblent*, en effet, ne rien avoir à faire avec la barbarie nazie qui avait envahi le Continent. Mais l'optimiste D.D. Roșca pénètre avec la lumière de son rationalisme bien au-delà des apocalyptiques ténèbres temporaires. Imperturbable, il argumente l'idée suivant laquelle plus les sociétés humaines atteignent à des étapes supérieures sur l'échelle de l'évolution, et les individus deviennent plus éclairés, plus « ces sociétés tendent à s'organiser sur des fondements rationnels et à se conduire par les lumières de la raison, et non seulement par les habitudes greffées sur les instincts . . . » *(idem*, p. 81). Plus encore: rien ne nous empêche de croire que cette ligne d'évolution pourrait déterminer peu à peu une évolution similaire en ce qui concerne les relations entre les États. L'histoire de l'Europe du XVIIe au XIXe siècle, avec ses luttes « réelles et doctrinaires pour la liberté et la justice, nous encourage à soutenir que, malgré la rupture produite par l'actuelle guerre dans la ligne d'ascension dont nous parlons, cette rupture n'est que provisoire, et nos efforts en vue du progrès seront repris avec plus de fermeté encore, car ils se trouvent redoublés par une expérience encore plus riche, acquise par toutes les nations de l'Europe au cours des terribles souffrances des années que nous vivons» *(ibidem)*. Le persévérant investigateur de la magnifique dialectique hégélienne ne se démentait pas. Il savait, même en plein désarroi, repérer ces forces de l'histoire qui s'avèrent invincibles en dépit de certains écarts passagers, même si temporairement catastrophiques pour l'évolution de la civilisation. Et, pour nous abstenir de commentaires superflus et bien plus vagues que le credo incandescent comme tel, reproduisons-le aussi sous la forme suivante: «L'auteur de cet essai écrit en mars 1944 sur Bărnuțiu parce qu'il continue à croire, malgré le déchaînement de la bestialité qui a submergé l'Europe, à la possibilité de l'avènement d'un monde de la justice. Le même auteur affirme cet optimisme robuste parce qu'il croit en l'homme et en sa capacité de se relever. Il croit en l'homme parce qu'il ne voit pas en lui un simple esclave de la fatalité, mais le considère un serviteur obéissant de la raison. Il croit en l'homme parce qu'il sait que, dans le passé, la raison a peu à peu réussi, et de manière toujours plus évidente, à se superposer à l'instinct et à rendre ainsi plus humaine la société des hommes » *(idem*, p. 88). Après cette confession-manifeste, il serait superflu d'argumenter le rationalisme optimiste, à la fois congénital et inaltérable, propre au penseur.

Pour en revenir à notre point de départ et à la principale œuvre philosophique de D.D. Roşca, nous comprenons mieux pourquoi il n'existe aucune incompatibilité entre le concept d'*existence tragique* et celui d'*optimisme*, et, par conséquent, comment il se fait qu'un autre penseur réputé, Nicolae Bagdasar, avait parfaitement raison d'affirmer « qu'en dépit de l'opinion que pourrait nous suggérer son titre, l'*Existence tragique* ne plaide pas pour une doctrine du désespoir. Par contre, elle nous apparaît comme une tentative de justifier sur le plan métaphysique, par des arguments choisis dans le domaine de la connaissance contemporaine, le courage et les initiatives qui créent de grandes et immortelles productions spirituelles. » (N. Bagdasar, *D.D. Roşca*, dans *Histoire de la philosophie moderne*, Societatea română de filozofie, Bucarest, 1941, p. 228). Il va sans dire que le caractère héroïque de l'existence tragique tient du fait que, se trouvant confronté à un monde plein de contradictions et d'incertitudes, toujours « insuffisant » et imparfait par rapport aux aspirations humaines, l'esprit vit dans un état permanent de tension, susceptible de se transformer en actes de création culturelle. Le maximum de tension intérieure, affirme l'auteur de l'*Existence tragique*, est atteint au moment où « nous devenons conscients de l'incertitude absolue où nous nous trouvons quant à l'évolution et aux résultats éventuels du conflit entre forces opposées » qui existent dans le monde. La suprême tension intérieure est le résultat de la prise de conscience du caractère « absolument problématique de la vie spirituelle », et ce « sentiment constant de l'incertitude de notre destin en tant qu'êtres spirituels nous incite perpétuellement à nous préoccuper des problèmes insolubles et de ceux qui n'ont pas encore trouvé de solution; il nous rend encore conscients des conflits non dépassés ou irréconciliables. » (l'*Existence tragique*, *cit.*, p. 184). Le vrai sentiment tragique de la vie, affirme D.D. Roşca — rappelant avec une nuance polémique le titre de l'ouvrage d'Unamuno — naît dans l'esprit seulement au moment où nous nous rendons compte de l'incertitude absolue dont nous avons parlé, qui rend encore plus intense notre sentiment de solitude devant l'existence. Ce sentiment est doublé d'une inquiétude métaphysique extrême, pareille à ce « frisson esthétique » que produisent les grandes œuvres d'art. Mais, précise notre philosophe, « le sentiment tragique de l'existence et sa fidèle compagne, l'inquiétude métaphysique, peuvent devenir pour certains la source d'un désespoir intime et secret, et pour d'autres, des forces réconfortantes d'une incomparable tension intérieure. » (*idem*, p. 180—181). Cette tension intérieure devient le ressort d'un effort permanent visant à rétablir l'équilibre perdu entre forces et valeurs antagonistes qu'on ne peut toutefois sacrifier sans affecter la richesse de notre vie spirituelle — source de l'effort

incessant pour apaiser, de manière toujours provisoire, «la conscience profonde de l'éternelle insuffisance dont nous souffrons.» L'auteur de l'*Existence tragique* exprime sa conviction très moderne — «cybernétiquement fondée», dirions-nous, — selon laquelle «seul cet effort — qui affermit, à son tour, la tension intérieure — nous permettrait de nous adapter aux impératifs suprêmes que dicte la vie spirituelle, c'est-à-dire la vie réellement humaine.» *(idem*, p. 184). Là où le sentiment de l'insuffisance n'existe pas, là où toutes les tensions intérieures ont été équilibrées, toute possibilité et tout désir de progrès disparaissent, car l'homme ne proteste pas ou ne proteste plus contre ce qui existe purement et simplement: « Il faut que l'homme ait la conscience qu'il lui manque quelque chose, pour qu'il cherche à dépasser cet état de fait.»

En fonction de la structure intérieure particulière, la conscience tragique peut engendrer deux attitudes différentes et opposées à l'égard de l'existence: la première, c'est le découragement, le détachement par rapport à l'existence, la pure contemplation de celle-ci; la seconde, que défend le philosophe, est celle de la grande tension intérieure qui tend, par son besoin de détente, à «devenir passion spirituelle et action capable de transformer le monde et décider du destin.» Si dans la psychanalyse de Freud les grands faits de culture tiennent de l'inconscient et résultent de la sublimation des refoulements qui s'y sont accumulés, dans la philosophie de l'« existence tragique », par contre, la passion qui instaure l'action transformatrice naît à la suite d'une lucidité extrême à l'égard de la condition et des chances de l'existence humaine. Cette idée représente le corollaire naturel de la conception de D.D. Roșca portant sur l'essence et la mission de la philosophie même, en tant qu'unité entre connaissance et action, entre gnoséologie et axiologie: afin de répondre intégralement à sa raison d'exister «la philosophie, s'appuyant en premier lieu sur la science mais aussi sur une riche expérience (expérience qu'on ne peut pas toujours traduire en données scientifiques), s'efforce de montrer non seulement ce qu'est la réalité en général et le monde de l'homme en particulier, mais elle tend aussi à donner une image de ce que *doit être l'homme* et son monde humain. Elle propose donc un idéal à réaliser.» (D.D. Roșca, *Știință și filozofie* « Science et philosophie », în *Hommes et climats*, *cit.*, p. 212).

L'optimisme rationaliste a donc une source cognitive et une finalité active. C'est pourquoi l'existence, même tragique, n'est pas pour autant dépourvue de sens, mais devient, au contraire, créatrice de sens. Max Scheler, le philosophe phénoménologue allemand, associait le tragique directement à l'axiologique: «Tout ce qu'on peut nommer tragique se meut dans la sphère des valeurs et des relations axiologiques *(Wertverhältnisse)*. Dans

un univers sans valeurs — tel que construit par exemple la physique mécanique — il n'y a pas de tragédie. Là seulement où il existe des catégories telles que supérieur et inférieur, noble et commun, il y a quelque chose comme les événements tragiques » (Max Scheler, *Zum Phänomen des Tragischen*, dans *Vom Umsturz der Werte* « Du renversement des valeurs », Erster Band, Leipzig, 1919, p. 244). Scheler a sans doute raison. Mais, en limitant le tragique à la sphère des valeurs *uniquement*, il en diminue les dimensions et la plénitude. La conception de D.D. Roşca est beaucoup plus vaste. Celui qui a traduit en roumain l'œuvre monumentale de Hegel, celui qui dans sa thèse de doctorat, soutenue en 1928 à la Sorbonne (avec le titre *L'Influence de Hegel sur Taine*, Paris, Gamber, 1928) allait soumettre à une analyse approfondie la dialectique hégélienne, ne pouvait pas éviter d'être pénétré par l'esprit de celle-ci. Le philosophe roumain avait failli perdre la vue en traduisant pendant deux décennies les volumineux et difficiles écrits hégéliens. Il le fit, sans nul doute, poussé par une passion ardente pour la Philosophie, en raison de l'estime qu'il avait pour le grand penseur allemand et de sa profonde et totale dévotion à la culture roumaine. Culture qui a réservé à son œuvre une place de choix dans le patrimoine de ses valeurs pérennes.

BYZANCE ET SA CONTRIBUTION À LA FORMATION DES CIVILISATIONS BALKANIQUES*

par Răzvan Theodorescu

« D'une façon indirecte, l'Empire a cru avoir conservé toujours les Balkans dont la possession directe l'intéressait moins que l'honneur de ne pas les avoir cédés. » Cette phrase, avec son rien d'exagération mais aussi de vérité, fut écrite il y a plus de quarante ans, en 1936, par l'un des fondateurs de nos études sud-est européennes, l'historien roumain Nicolae Iorga, et je l'ai tirée d'un article publié dans la « *Revue Internationale des Études*

* Conférence donnée en séance plénière du Quatrième Congrès international des Études Sud-Est Européennes à Ankara, le 13 août 1979.

Balkaniques », portant le titre significatif et total « Les Balkans et l'Empire byzantin ». Une année avant Iorga, un autre maître incontesté de nos disciplines — j'ai nommé Franz Dölger — dans les pages de cette même revue parlait de Constantinople comme centre culturel d'une extraordinaire force de diffusion, comparable à Rome en Occident et à Bagdad dans le monde musulman, appuyant sur le rôle du modèle culturel constantinopolitain, sur ce qu'il appelait le voisinage d'un « überragenden Kulturzentrums mit einer beherrschenden kulturellen Idee und mit starker assimilatorischer Kraft ». Ce modèle, de tout premier ordre comme importance dans le Sud-Est de l'Europe, fut retrouvé par le savant de Munich dans la sphère de l'art et de la littérature, du folklore et de l'idée étatique — mais on peut le retrouver un peu partout, nous le savons tous, dans nombre « d'histoires particulières », dans celles du droit et des croyances, des idéologies, des doctrines et des langues, dans tout ce qu'un savant français appelait jadis « cette histoire silencieuse, mais impérieuse des civilisations ». Ce Sud-Est européen — en rapport toujours étroit avec ses « antennes » vers l'Europe centrale et vers l'Asie, les contrées panoniennes et la steppe russe — se détachera de ce qu'on a heureusement appelé l'« hellénisme d'Empire », de la tradition gréco-romaine proprement dite à la fin de l'époque d'immense crise byzantine entre le milieu du VIIe siècle et le milieu du IXe.

Le prélude — si prélude il fût — de cette affirmation régionale remonte encore à l'époque romano-byzantine, à la rencontre du « front byzantin méditerranéen » — monumental et encore stable, culturellement parlant — et du « front pontique » des migrateurs germaniques et orientaux épris du faste chatoyant, des couleurs vives, de l'or, de la richesse des parures et des vases barbares.

Nous ne nous arrêterons pas sur cette époque des Ve, VIe et VIIe siècles, époque de plusieurs traditions classiques — au niveau princier, urbain et folklorique —, ni sur la coexistence du « classique » et de l'« anticlassique » depuis les amazonomachies ciselées sur les vases en argent de Roumanie aux environs de 400 jusqu'aux masques humains des fibules digitées de l'Europe orientale aux VIe et VIIe siècles.

Ce qui caractérisait l'Europe orientale et de sud-est dans la nouvelle époque succédant à « la grande brèche » de l'hellénisme était justement le phénomène bien connu de la fin d'ethnogenèses, de la formation des peuples s'y trouvant et de leurs langues, aussi bien que le phénomène complémentaire de la naissance des États (Byzance mise à part évidemment).

L'apparition des dialectes néo-grecs marquant l'existence d'une grécité médiévale différente de celle de l'hellénisme, depuis la Grèce jusqu'en Italie méridionale, dans le Pont et en Cappadoce, aux VIIe et VIIIe siècles; la formation définitive aux VIIIe et IXe siècles et aux Xe et XIe des peuples sud-est européens et de leurs voisins — les Roumains et les Serbes, les Albanais et les Bulgares, les Hongrois et les Russes — préfaçaient la naissance des États toujours aux IXe et Xe siècles chez les Bulgares, les Roumains, les Serbes, les Croates (et encore, en Europe est-centrale et orientale, les Russes, les Moraves, les Polonais, les Hongrois), phénomène politique enti-

èrement opposé à ce qui se passait dans l'Occident contemporain où les pulvérisations d'États représentaient un trait qui définissait l'époque carolingienne tardive.

D'autre part, face au territoire d'ancienne tradition chrétienne et latine de l'Occident italique et franco-ibérique, rhénan ou britannique, l'Orient européen — de nouveau sauf Byzance bien entendu — avec ses territoires grecs et albanais et avec l'espace carpato-danubien des Roumains soumis à l'influence confessionnelle de la première Rome chrétienne et de la première Byzance, nous offre à cette époque le visage particulier d'un « nouveau christianisme » — comparable à celui scandinave ou central-européen — d'un christianisme de conversion missionnaire récente, contemporain aux genèses ethniques et d'État.

Récemment j'ai essayé d'étudier de plus près le rapport entre, d'une part, l'épisode capital de la conversion des Bulgares, des Hongrois et des Russes — entre le IXe et la fin du Xe siècles — la naissance d'une Église chez les Serbes aux environs de 1200 et, d'autre part, l'apparition dans les noyaux mêmes des nouveaux États chrétiens, à Pliska et à Preslav, à Alba Regia et à Kiev, à Cernigov et à Studenica, de ce que j'avais appelé un « monumentum princeps », édifice-symbole en pierre et en marbre, peint à fresques, décoré aux mosaïques. J'ai essayé même de trouver, à ces monuments, les traits communs, qui sont plusieurs: le fait d'être érigés au cœur même de l'État et de la conversion, d'être nécropole de la gent fondatrice, d'être prototype stylistique pour la postérité en même temps que réceptacle de richesses, de faste, de matières extrêmement précieuses, pour tout dire l'objet d'une admiration générale, décrit en tant que tel par les textes contemporains qui s'arrêtaient sur les marbres, l'or et l'argent, les mosaïques, les couleurs dont nous parle le *Sestodnev* bulgare, de Jean l'Exarque, la *Povest vremmenîh let* kiévienne, la *Vita Sancti Stephani Regis*, de l'évêque Hartiv ou bien le *Jivoc Stefana Nemanje* dû à son fils, l'archevêque Sava.

Or, exceptant le cas hongrois — fruit d'une mission occidentale — nous ne pouvons ne pas remarquer que chaque monument cité a été lié aux moments les plus « byzantins » de l'Europe Orientale, celui du Khan Boris, mais surtout celui du « tsar » Siméon, celui de Vladimir l'Évangélisateur mais surtout celui de Jaroslav Vladimirovitch, celui du grand *joupan* Étienne Nemanya mais surtout celui de ses deux fils — le roi Étienne et l'archevêque Sabbas — nouvellement entrés, tour à tour, dans la légitimité souveraine, dans la « famille des princes » de l'Europe médiévale. La richesse, la beauté — cette beauté chrétienne nettement définie dans une lettre fameuse par le patriarche byzantin Photios — dérivaient, en fin de compte, de la haute et très réaliste conception missionnaire de Byzance, tellement différente, à ce point aussi, du missionnarisme papal et germanique plus modestes, issus des centres marginaux de l'Empire — Salzbourg ou Magdebourg, par exemple — et non, selon la remarque pertinente d'André Grabar, d'un centre impérial tel Constantinople.

Un trait intéressant, néanmoins, que je n'ai pas le temps d'approfondir ici est celui de la concurrence de ces deux missionnarismes en Europe bal-

Dragoş Coman — Détail de fresque. Intérieur de l'église d'Arbore (XVIe siècle)

kanique et la sagace alternance — de nouveau très réaliste — des États et des Églises locales, entre Rome, Nicée et Constantinople, afin d'assurer leurs autonomies, voire leurs autocéphalies (je rappelle le cas bulgare du IXe siècle, celui, de nouveau bulgare, de Jean Assan Ier aux débuts du XIIIe siècle, toujours au XIIIe siècle celui serbe de Nemanja le « Premier Couronné », très proche de ce qui se passa à Kiev sous Vladimir au Xe siècle et à Halici, trois cents ans plus tard, sous le prince Daniel Romanovici).

Finalement, la victoire du « modèle byzantin » de la « ville impériale », de « Tsarigrad » des Slaves, sera définitive et non seulement dans le domaine ecclésiastique mais encore dans tous les compartiments de la civilisation, de l'histoire politique même. Il est hautement significatif qu'on retrouve les traces de cette victoire non seulement dans ce que l'on appelle — abusivement à mon avis — « l'idée impériale » des Balkans, mais aussi dans ce que l'on pourrait nommer, plus modestement il est vrai, encore que correspondant mieux à la réalité médiévale, le titre et la symbolique du pouvoir chez les chefs militaires et féodaux de cette partie du continent. Si au IXe siècle le chef bulgare, encore païen — le « ban » — équivalait l'« árhon » grec, au début du Xe siècle, en échange, le souverain chrétien et tellement byzantinisé que fut Siméon pouvait se proclamer « basileus », il est vrai « des Bulgares des Romées »; au XIe les rois magyars arpadiens — André Ier et Géza Ier — recevaient symboliquement de Constantinople les diadèmes

aux images émaillées des empereurs byzantins et le prince Jaroslav était mentionné comme « tsar » dans un graffito de cette Sainte-Sophie kiévienne qui prolongeait, aussi symboliquement, le vocable du monument constantinopolitain le plus vénérable et le plus connu; enfin, au XIIIe siècle, les Némanides, se considérant les égaux des empereurs byzantins, se proclamaient eux-mêmes « autocrates »; au milieu du XIVe siècle Étienne Douchan sera « tsar des Serbes et des Grecs » — et maître de certains territoires byzantins, pareillement aux autres « basilées nationaux » que furent les Assénides bulgares; à la fin du XIVe siècle Mircea l'Ancien, prince de Valachie, prendra et abandonnera selon son bon gré le titre byzantin de « despote » lorsqu'au début du XVe siècle, en Moldavie, Alexandre le Bon portera lui aussi le titre d'« autocrate », dans l'un des derniers épisodes byzantins authentiques de la civilisation médiévale de l'Europe orientale.

L'art et la tradition juridique — les « nomocanons » en l'espèce — l'hagiographie et la littérature homilétique, la musique et la poésie liturgique venues de Byzance connaîtront le même sort qu'il serait oiseux de mentionner ici.

Mais la vigueur et la spécificité des nouvelles cultures apparues en Europe orientale et de Sud-Est — tenant souvent aux héritages anciens dans la sphère institutionnelle et esthétique — jailliront plus d'une fois des répliques locales hautement intéressantes face au prestige byzantin, composant des chapitres d'histoire culturelle, d'aculturation, que l'historien n'a pas le droit de méconnaître.

De telles répliques représentent aussi bien les superstructures en bois des palais en pierre de Pliska, de même que la préférence que l'on va montrer toujours à Pliska pour l'ancien plan basilical de Byzance devenu anachronique ici-même (circonstance qui nous rappelle, à un autre niveau culturel, la diffusion en Europe orientale, jusqu'au XVe siècle, de l'Éclogue isaurienne du VIIIe recueil de droit civil byzantin condamné à Constantinople même — et pour cause — à l'époque post-iconoclaste); on les retrouve, ces répliques, en dehors du Sud-Est européen, en Russie, dans la tendance quasi-pyramidale, pas du tout byzantine d'ailleurs, des très nombreuses coupoles de la Sainte-Sophie kiévienne ou bien dans le soi-disant « byzantinisme septentrional » de Novgorode, avec sa logique simple, presque sévère, ou au contraire dans le décorativisme exubérant de la sculpture pariétale en méplat oriental des églises de Vladimir-Souzdal, dans les ivoires plus rudimentaires ciselés d'après les modèles byzantins, dans la russo-byzantine Chersonèse ou dans le caractère non-byzantin du code kiévien *Rousskaïa Pravda*, à une époque de résistance de la coutume envers les lois grecques (des échos de cette coutume seront retrouvés au XIVe siècle dans le deuxième code juridique de l'Europe orientale, cette fois dans le très byzantin *Zakonik* serbe de 1349). Enfin, encore comme une réplique locale — sud-est européenne — d'un esprit étranger à Byzance, ce culte « des souverains » (retrouvé il est vrai en Europe centrale slave et en Russie également) mais d'une force extraordinaire et unique en Serbie. Ici, la vénération des premiers Némanides fondateurs d'État et d'Église — Étienne Siméon et Sava —,

Portrait du Voïvode Mircea l'Ancien
Détail de fresque, XVIe siècle, Église princière de Curtea de Argeș.
Actuellement au Musée d'Art de la de Roumanie — Bucarest

Portes sculptés de l'église de Şerbeşti — département de Neamţ. Début du XVIIe s.

TOMA de Suceava: *Un Saint militaire*
Détail de fresque, XVIe s. Église d'Humor

Colonnes de pierre sculptées du pronarthex de l'église de Văcărești, Bucarest. Début du XVIIIe s.

Le Voïvode Neagoe Basarab et sa famille
Tableau votif de l'Église princière de Curtea de Argeș. Début du XVIe s.

Portrait du Voïvode Étienne le Grand
Broderie du XVe siècle. Musée du Monastère de Putna

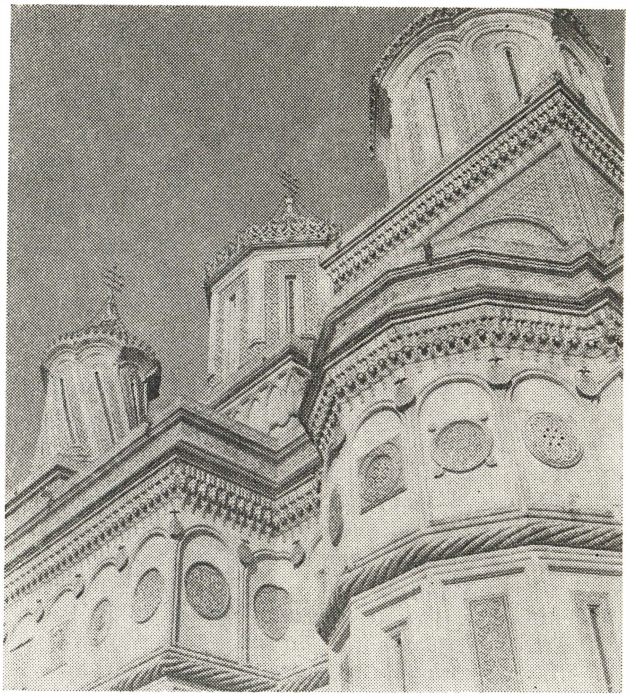
motif multiséculaire perpétué jusqu'au romantisme serbe d'il y a cent ans, fut illustrés par des textes hagiographiques, dans les généalogies et les *Vies des rois et des archevêques serbes* dues à l'archevêque Danilo II, dans l'iconographie des églises aux XIIIe et XIVe siècles — il faudrait encore et surtout mentionner « l'arbre généalogique des Nemanja », tandis que le culte du « néo-martyr » prince Lazare Hrebelianovitch — avec ses échos valaques au XVIe siècle — continuait le modèle des souverains de Raska qui eux-mêmes avaient continué celui des souverains de Dioclée dans un intéressant phénomène de « translatio regni » balkanique qu'on pourrait peut-être rapprocher d'une autre « translatio » médiévale est-européenne, celle qui se passa en Russie du XIe au XIVe siècle, de Kiev à Vladimir et de Vladimir à Moscou.

La politique « nationale » en matière ecclésiastique — évidente dans la lutte pour l'autocéphalie de l'archevêché serbe et du patriarcat de Tîrnovo dans la première moitié du XIIIe siècle, dans le conflit de la seconde partie du XIVe, avec le patriarcat œcuménique de Constantinople, du patriarcat de Peč, impérialement institué par Étienne Douchan, et de la métropolie de Suceava sous les premiers princes moldaves Muşat — représente à son tour une autre facette de cette « réplique est-européenne » donnée au modèle byzantin dans l'esprit de certaines réalités locales des civilisations médiévales de cette partie du monde. Diversifiée donc de son intérieur même, l'Europe sud-orientale, l'Europe orientale toute entière, était déjà — et depuis quelque temps — toujours plus éloignée dans l'esprit, de l'Occident européen. Différenciés sous l'aspect doctrinaire et religieux aux IVe et Ve siècle encore, très différents quant à ce dernier domaine, au IXe siècle, mais réciproquement tolérants jusqu'à la seconde moitié du XIe, avec ses brutales ruptures — qu'elles eurent nom schismes ou croisades — cet Occident latin et cet Orient byzantin connaîtront, on le sait fort bien, au début du XIIIe siècle, leur décisive et douloureuse rencontre. Les choses se passaient ainsi au début d'un siècle où les souverainetés slaves et byzantines du Sud-Est européen et de l'Asie Mineure — avec les « écoles » et les autonomies régionales ou bien (on avait employé le mot) « nationales » — en Serbie et en Épire, en Bulgarie, à Nicée et à Trébizonde, — prenaient la place d'un empire auquel convient parfaitement l'image voltairienne de Byzance: « un grand arbre . . . assailli de tous côtés par la tempête ». D'un siècle qui représentait, politiquement, le début d'une large offensive catholique aux deux extrémités de l'Europe orthodoxe — au bord de la Baltique et sur le Bosphore — aussi bien qu'au Bas Danube, dans la Russie de Sud-Ouest et dans les Balkans slaves. Comme un reflet de cette circonstance — comme un reflet aussi de la barrière mongole établie depuis ces Balkans mêmes jusqu'à la Volga, prolongée au-delà de 1300 — le domaine de la civilisation va marquer une nette frontière stylistique entre les deux Europes, byzantine et occidentale, où le triomphe du style paléologue et du gothique effacera les traits communs de l'époque antérieure reconnus dans certaines analogies entre l'art carolingien ou pré-

Le Monastère de Cozia (XIVe siècle) — vue d'ensemble

roman et l'art oriental européen du IXe a XIe siècle, ou bien entre le stylisé et la sveltesse élancée de l'art comnène et ceux de l'art roman et du premier gothique.

Cette référence occidentale nous amène à un autre trait qu'il faudrait mentionner peut-être, pour les débuts des civilisations balkaniques. Il plonge ses racines dans un certain caractère commun de l'esthétique et des monuments de l'époque du triomphe du style paléologue à la première moitié du XIVe siècle — tels qu'on les connaît dans la peinture ou les mosaïques de Kahrie-Djani, des Saint-Apôtres de Salonique ou d'Ivanovo, avec leur élégance recherchée, leur raffinement chromatique, leur esprit narratif et leur goût pour l'apocryphe, leur angoisse escatologique, leur encyclopédisme et leur goût antiquisant qui toucheront aussi les pays roumains, à Argeş, dans la seconde moitié du XIVe siècle, et la Russie de Moscou avant et après 1400 — ou tels qu'on les reconnaît dans l'architecture byzantine finale tellement pittoresque, avec son penchant pour l'asymétrie, pour le mouvement et la polychromie des façades, cette dernière évidente à Constantinople et à Messembrie, en Macédoine et en Serbie moravienne, comme un trait « international » reconnu de l'art islamique au gothique polonobaltique. Si j'ai employé le terme «international», c'est justement pour souligner, au-delà des traits nationaux, locaux, qui nous sont connus, l'idée



Le Monastère de Curtea de Argeş (XVIe siècle) — détail d'architecture

d'une unité culturelle certaine des XIVe et XVe siècles en Europe orientale et de Sud-Est, unité que la conquête ottomane brisera, déterminant des situations politiques et culturelles différentes au Sud et au Nord du Danube. Il s'agit d'un internationalisme médiéval tardif de l'Europe orientale — comparable, pourquoi pas? comme ampleur et situation chronologique, avec ce qu'était en l'Occident européen le « gothique international », aristocratique et élitiste. On a même parlé dans cette perspective précisément, d'un « internationalisme monacal », d'un « ascétisme international », d'une « internationale hésycaste » même — j'emploie ici le terme du byzantiniste roumain Alexandru Elian — avec ses échos en littérature, en arts visuels, en spéculations théologiques. C'était le monde balkanique d'une confrérie hésycaste des centres culturels réciproquement liés — ce qui n'est pas sans me rappeler un phénomène similaire de l'Europe orientale qui se passera trois cents ans plus tard dans la théologie, dans la philosophie, dans la civilisation byzantine de la Turcocratie, en Grèce, dans les Pays roumains et en Russie où dominera, au XVIIe siècle, l'atmosphère, je dirais même, la confrérie orthodoxe internationale de Padoue, celle de Lucaris et de Corydallée, des Cantacuzène et des Mavrocordat roumains. C'était, au XIVe siècle, le monde d'un Grégoire de Sinaï, d'un Théodose et d'un Euthyme de Tîrnovo, celui d'un Isaïe de Hilandar et d'un Nicodème de Vodița qui

diffusaient en Serbie et en Valachie le plan triconque des édifices monastiques — à l'instar d'un Clément et d'un Naoum jadis en Macédoine — d'un Bulgare écrivant en Serbie, tel Constantin de Kostenec, la vie d'un despote local, d'un Byzantin serbisé, Démètre Cantacuzène rédigeant la vie du plus important bulgare, d'un Serbe comme Pachome écrivant la vie de certains russes, ou du balkanique Grégoire Tzamblac — « staretz » de Decani en Serbie, représentant du patriarcat byzantin en Moldavie, métropolite de Kiev et de Moscou, participant au Concile de Constance — figure vraiment internationale, comparable par ses voyages et son destin à ses contemporains occidentaux évoqués jadis par Huizinga dans un livre resté jusqu'à nos jours mémorable. C'était, pour tout dire, le monde des cours princières — qu'on a rapprochées à juste titre des cours seigneuriales du gothique européen, le monde intellectuel, raffiné, élégant, théologiquement savant — de la peinture de Mistra et d'Ivanovo, de la vallée de la Morava, — avec ses lointains échos jusqu'en Russie septentrionale, à Kovalevo, dans cette Russie où quarante ans plus tard la « Trinité » de Roubliov va exprimer l'angoisse finale du moyen âge. Pour comprendre ce climat international des civilisations balkaniques, les routes traditionnelles, la géographie historique nous aident autant que la connaissance de l'histoire politique. Et nous arrivons ainsi à la dernière question qui nous arrête encore, parmi tant d'autres que je n'ai ni le temps, ni la compétence d'aborder. C'est le problème que j'ai discuté ailleurs, dans un livre parlant des origines de la civilisation roumaine, celui des « corridors culturels ».

Les « corridors culturels » du Sud-Est européen — qui représentent dans ma perspective quelque chose d'autre que les traditionnels « grands couloirs » balkaniques évoqués par Jacques Ancel dans un ouvrage fort connu — ces corridors au caractère actif, dynamique, international, liant et mêlant, au début du moyen âge, Byzantins et Roumains, Serbes et Bulgares, Tartares et Gênois, Turcs et Scandinaves, ont aussi véhiculé les nouveautés culturelles des zones byzantine, panonienne, dalmate, italo-pontique, polono-lituanienne, micro-asiatique, et ont représenté en même temps des chemins de migration, de conquête, de négoce.

Tout comme la Péninsule des Balkans, — géographiquement divisée dans une région occidentale, dynarique ou adriatique, dans une autre centrale sur la Morava et la Varda, une autre orientale, entre le Danube, les Rhodopes et la mer Noire — a connu de l'antiquité même une division en provinces grecques et latines (la Dalmatie, la Macédoine, les deux Mésies, la Thrace), héritées par les peuples sud-slaves et par les Touraniens établis ici aux VIe — VIIe siècles, de même l'espace carpato-danubien s'est configuré à son tour, depuis l'Antiquité romaine toujours, en deux zones: le Bas Danube oriental et le Bas Danube occidental, avec leurs noyaux en Dobroudja et dans le Banat, aux deux extrémités du territoire roumain. Mais, on peut le constater dès maintenant, la position géographique même de ces zones danubiennes séparant jadis le Barbaricum du monde classique, prolongeant vers l'Est la plaine, les collines et le plateau des Balkans orientaux, reliés à la steppe nord-pontique, et vers l'Ouest la région montagneuse des Balkans

Les Maîtres Ion et Sofronie: *Adam et Eve.* Détail de fresque. Extérieur du Monastère de Sucevița (XVIe siècle)

centraux et occidentaux, reliés, eux, au Danube moyen, leur imposait une certaine et permanente ouverture au niveau folklorique et aulique également, vers la steppe russe et la pouszta hongroise, celles-ci, à leur tour, unies d'un côté à l'Orient asiatique et d'un autre à l'Occident européen.

C'est sur le « corridor occidental » reliant, par les Portes de Fer du Danube, le bassin de la Tisza et les vallées de la Morava, du Timoc et d'Isker avec la Graïna serbe, la Macédoine et l'Égée, que les Romains ont pu contrôler toujours depuis la Pannonie l'espace dynarique, qu'ont circulé les moines du XIVe siècle accompagnés d'un plan d'architecture monacale, qu'on a diffusé les éléments d'une technologie populaire que les ethnographes ont récemment identifiés (tels le moulin d'eau à roue horizontale), les éléments d'un art somptuaire féodal serbe, bulgare et roumain, ou bien que fut vénéré de Salonique jusqu'à Szeged en Hongrie un des plus importants personnages sacrés de Byzance et des Balkans, Saint Démètre.

D'autre part, c'est sur le « corridor oriental » reliant par les Bouches du Danube la Crimée et la steppe d'entre le Prut et la mer Noire, la Bulgarie de Nord-Est, à Andrinople et à Constantinople, à l'Asie Mineure, qu'on a

colonisé de cette même Asie Mineure des hérétiques pauliciens, qu'on a vu descendre du Septentrion vers Byzance, les Varègues de Suède, qu'on a diffusé plus tard l'autorité directe du patriarcat de Constantinople, d'Anchiallos à Dinogetia et à Kiev, qu'on a connu certains procédés de la céramique émaillée de luxe et de la céramoplastique monumentale rappelant l'Islam, qu'on a vénéré enfin, entre le Bosphore et les Bouches du Danube, un autre personnage de la chrétienté, Saint Georges, dont le culte y a laissé ses traces partout, dans la toponymie et les légendes populaires.

Au-delà du caractère international de la civilisation balkanique du moyen âge — vue à travers ses lettrés et ses manuscrits, ses plans d'églises et son argenterie, ses costumes et ses parures, à travers ses « corridors culturels », ses légendes, ses saints patrons et son folklore — l'idée étatique et les prémisses de l'idéologie nationale perçaient déjà bien avant la fin de Byzance, mais bien après les débuts des civilisations sud-est européennes au moyen âge. La « grande idée » hellénique débutant à l'époque de Nicée pour aboutir au siècle de l'indépendance grecque; l'« idée illyrienne », précédée par le particularisme serbe des Némanides et de l'effort impérial de Douchan; l'« idée bulgare » tellement évidente dans l'œuvre, du XVIIIe siècle, de Païsie Hilandarski; l'« idée latine roumaine » dont font écho les chroniques de Byzance et les savants de l'Italie du Quattrocento, les humanistes moldaves, valaques et transylvains — apparentées, comme ancien phénomène est-européen de retour aux sources classiques ou bien de la première histoire, à l'« idée scythe » de la Renaissance, hongroise et à l'« idée sarmate » du Baroque polonais ou bien à l'« idée russe » qui va de la « Troisième Rome » de Philothée de Pakov au Raskol, aux Lumières et au slavophilisme d'un Dostoïevsky — nous approchent un peu plus des idéologies nationales desquelles nos civilisations balkaniques modernes sont issues et qui font partie, au fond, de notre proche et tumultueux passé.

Il y a peut-être dans les débuts lointains, dans la civilisation de synthèse byzantino-balkanique — voici un terme très simple et très clair à la fois qu'on pourrait employer plus souvent, me semble-t-il, dans nos débats — il y a donc dans tout cela un sens politique, un sens culturel, un sens humain plus profond qu'on ne pense d'ordinaire, un sens que nous sommes appelés aujourd'hui et demain à mieux déchiffrer pour les études qui sont et qui restent — toujours ouvertes au nouveau et à la compréhension mutuelle — les nôtres.

CONTACTS

SE CONNAÎTRE PAR LA MUSIQUE

Voici plus de quinze ans que la musicologue soviétique RUFINA LEITES, de l'Institut de l'Union des recherches scientifiques dans le domaine de l'art, s'occupe, à Moscou, de l'art roumain de la musique. Récemment elle se trouvait en Roumanie, en tant que membre de la délégation de l'Union des Compositeurs de l'U.R.S.S. invitée à Bucarest pour le VIIIe Festival musical international « George Enescu » — 1979.

— *Quelles sont les impressions que vous avez retenues des manifestations du Festival?*

— Je pense que cette édition du Festival, de même que les précédentes auxquelles j'ai participé, a été intéressante grâce aussi bien à la variété de ses programmes qu'à la participation de musiciens marquants, roumains et étrangers. De plus, ce qui a retenu notre attention à moi, et je pense à tous vos invités, c'est que dans le cadre du Festival se trouvaient présentées dans d'excellentes conditions les créations des compositeurs roumains et les réalisations de vos interprètes. La vie musicale de Roumanie est riche; certaines de ses réalisations ont un large écho et jouissent d'un prestige évident dans de nombreux pays, l'Union Soviétique y compris, et le Festival en est une démonstration de plus.

La musique symphonique s'est avérée bien représentée dans la récente édition. Je tiens à signaler particulièrement l'une des premières auditions: *La IIIe Symphonie* de Pascal Bentoiu. C'est là un ouvrage dont les sens sont profonds, un ouvrage très solidement construit, l'un des sommets des réalisations de ce compositeur, bien connu aujourd'hui sur le plan mondial. En ce qui concerne l'*Oedipe* de George Enescu, opéra toujours au programme, en quelque sorte comme un emblème, il a été présenté cette fois dans une version totalement nouvelle, avec la participation de plusieurs interprètes polonais, chose significative puisqu'elle démontre combien fructueuse s'avèrent les relations culturelles entre les pays, et combien solide est la place que l'opéra d'Enescu s'est acquise dans les répertoires de théâtres lyriques aussi importants que celui de Varsovie. Je pense que son exemple sera suivi et que les théâtres lyriques d'autres pays auront à cœur de monter ce puissant drame musical, d'une tenue philosophique hors pair.

Je voudrais ensuite m'arrêter sur les concerts que nous a offerts la chorale « Madrigal ». Selon moi, ils ont constitué l'un des sommets du Festival. Le vaste programme de la chorale comprenait la musique roumaine des temps les plus anciens jusqu'aux compositions les plus récentes, chan-

tées en première audition; exécuter un programme d'une telle ampleur et d'une valeur aussi dense, c'est là, à mon avis, une véritable performance artistique. Chez nous, la chorale « Madrigal » que dirige Marin Constantin, chef et animateur musical d'exception, est connue depuis longtemps, comme elle l'est d'ailleurs dans de nombreux autres pays; nous autres, en Union Soviétique, nous l'apprécions énormément et l'audition de ses concerts ici, à Bucarest, nous a convaincus plus que jamais de l'intensité de son activité et du raffinement artistique à laquelle elle est parvenue. Dans ce contexte, l'ardeur avec laquelle cette chorale interprète la musique roumaine moderne et contemporaine nous a profondément émus. En particulier quand il s'est agi de la Cantate de Tiberiu Olah *le Temps des cerfs*. C'est une œuvre que je connaissais par le disque, mais son exécution lors du concert « Madrigal » a donné à la musique un relief et un éclat enthousiasmants. C'est, je pense, l'une des meilleures compositions roumaines qu'il m'ait été donné d'entendre ces dernières années.

Dans le même ordre d'idées, je considère que l'un des aspects importants de l'activité de la chorale « Madrigal » est celui que je qualifierais de patriotique; en effet, cette chorale est infatigable dans son action de faire connaître, à toute occasion, en Roumanie ou à l'étranger, la création des compositeurs roumains contemporains, celle des plus jeunes aussi. En dehors des œuvres que je connaissais déjà, comme la cantate de Olah dont je viens de parler, j'ai beaucoup apprécié par exemple *l'Offrande aux enfants du monde* de Sabin Păuţa, enregistrée à son tour, auparavant, sur disque, mais aussi des ouvrages que j'entendais pour la première fois, comme celui de Dinu Petrescu et du jeune compositeur Cristian Brîncuş.

Étant donné la densité des programmes du Festival: trois concerts et un spectacle par jour, il ne m'a pas été possible de les suivre tous. Et quand bien même je les aurais écoutés, je ne pourrais pas parler de chacun d'eux. Je serais cependant injuste si je passais sous silence de nombreux ouvrages instrumentaux de compositeurs roumains qui pour nous autres, hôtes étrangers, ont été d'un grand intérêt. Je songe particulièrement à la musique de chambre de Zeno Vancea et de Sigismund Toduţă et à l'œuvre du compositeur Emilian Terenyi interprétée par une formation de la Philharmonie de Tîrgu Mureş. Pour être moins connu, le *Quatuor no.* 2 de Constantin Silvestri, un ouvrage assez ancien, n'en est pas moins très attrayant et très moderne, de même que les morceaux composés par Wilhelm Berger ou Doru Popovici, dont le *Poème byzantin* a été présenté au Festival dans un montage chorégraphique très suggestif.

Je voudrais aussi faire observer une qualité majeure du Festival « Enescu »: elle consiste en ceci que dans ses concerts se produisent aussi bien des maîtres réputés, représentants des écoles d'interprétation roumaines et étrangères que de jeunes musiciens auxquels il est ainsi donné une chance de s'affirmer. J'ai entendu par exemple, à l'un des concerts Ilinca Dumitrescu, une jeune pianiste de grand talent et possédant déjà une subtile maestria. Son évolution a été un régal pour moi, tout comme l'a été celle de la violoniste Mihaela Martin que j'entendais pour la pre-

mière fois, elle a d'ores et déjà atteint le niveau d'une maturité artistique digne de louanges. Selon moi, l'art roumain de l'interprétation pourra bientôt — que dis-je? — peut dès à présent s'enorgueillir de posséder ces deux jeunes musiciennes.

— *Vous parliez tout à l'heure* d'Œdipe: *avez-vous assisté à d'autres spectacles d'opéra dans le cadre du festival?*

— Oui, j'ai réécouté avec beaucoup d'intérêt: *Ion Vodă cel Cumplit* (« Le prince Jean le Terrible ») de Gheorghe Dumitrescu, bien connu chez nous aussi. C'est un drame musical inspiré par la lutte du peuple roumain pour son indépendance nationale, thème que l'on retrouve littéralement dans l'art roumain non seulement des dernières décennies mais d'un siècle et plus; Gheorghe Dumitrescu s'en est servi pour écrire un opéra où sont utilisées d'une manière originale les sources de la musique populaire avec ses caractéristiques, aussi bien en ce qui concerne la musique chorale que celle des solistes. On écoute cet opéra avec une attention soutenue; la meilleure preuve de ses qualités, c'est qu'il est au répertoire depuis plus de vingt ans. Dans le cadre de ce Festival il a produit une forte impression, due non seulement à ses qualités, mais aussi à la valeur de ses interprètes vraiment admirables, et parmi ceux-ci, en premier lieu, celui du rôle titulaire, Gheorghe Crăsnaru, un artiste au grand talent dramatique, une voix dont on entendra parler, j'en suis sûre.

Le festival international « George Enescu » bénéficie toujours, comme je le disais, de la participation de toute une constellation d'interprètes prestigieux de différents pays. Dans ce sens, l'un des « clous » du festival a été la représentation de la *Tosca* avec la participation de la cantatrice bulgare Raina Kabaivanska qui a eu un partenaire digne d'elle en la personne du célèbre baryton roumain Nicolae Herlea, très apprécié en Union Soviétique aussi où le public l'accueille toujours très chaleureusement. Cette fois, il interprétait le rôle de Scarpia, l'un des plus représentatifs de son répertoire. Il me faut mentionner qu'à côté de ces maîtres dans l'art vocal, le jeune chanteur Ionel Voineag s'est très bien présenté dans le rôle extrêmement difficile de Cavaradossi. À mon avis, il a subi un examen des plus sévères et qu'il a passé avec brio.

— *Peut-être avez-vous remarqué que sur le programme du festival, Ionel Voineag était présenté comme soliste de l'Opéra de Iași. Mais alors même que se déroulait le Festival, il a réussi au concours qui fait de lui — c'est assez éloquent je pense — un soliste de l'Opéra de Bucarest.*

— Ce qui est loin de m'étonner, car ses qualités vocales se sont manifestées d'une manière particulièrement convaincantes lors du spectacle dont je vous parlais. Mais revenons-en à la participation internationale au Festival bucarestois. La présence de Nichita Magaloff, le pianiste suisse réputé, a constitué un événement: son interprétation du concerto de Tchaï-

kovski et son récital, avec un programme très vaste, lui ont valu un succès colossal. La cantatrice anglaise Sheila Armstrong a offert un intéressant concert de lieder, où elle a manifesté un art raffiné, un art de grand classe. J'ai vu aussi quelques ensembles intéressants, comme le ballet japonais d'Okinawa. Il faut dire d'ailleurs que le Festival « Enescu » jouit maintenant d'un tel prestige dans le monde que les artistes les plus en vue considèrent comme un honneur doublé d'une grande responsabilité — de participer à cette grande fête de la musique et reçoivent avec plaisir l'invitation des organisateurs. J'ai constaté avec joie bien entendu que les interprètes soviétiques ont obtenu un grand succès dans ce cadre si exigeant. À Bucarest, j'aime le rappeler, vous avez pu entendre dans le cadre des Festivals « Enescu » le grand Oistrach et, à plusieurs reprises Sviatoslav Richter. Les interprètes soviétiques invités à l'édition actuelle se sont montrés dignes de leurs devanciers. J'ai été très heureuse de constater que le violoniste Victor Tretiakov et son accompagnateur, Mihail Erohin ont soulevé l'enthousiasme de larges cercles d'auditeurs. J'ai appris d'ailleurs que Tretiakov était depuis longtemps l'un des favoris du public roumain. Cette année-ci par exemple, durant son séjour en Roumanie, il s'est fait entendre, non seulement à Bucarest, pour le Festival, mais dans cinq autres villes, et il a été partout chaleureusement applaudi. Comme le dit le violoniste lui-même, ses rencontres avec les amateurs de musique de Roumanie, réceptifs, cultivés, sensibles, lui procurent toujours une grande satisfaction, et constituent en même temps une espèce de vérification... Un tout aussi grand succès a récompensé les jeunes danseurs étoiles du ballet de Sverdlovsk, Elena Guskina et Iurii Vedeneev qui se sont produits dans *le Lac des Cygnes*. Tout cela représente de nouvelles contributions, qui ne peuvent que nous réjouir, au resserrement des relations traditionnelles d'amitié et de collaboration culturelle entre les peuples soviétiques et le peuple roumain.

— À ce que l'on m'a dit, le sujet de la thèse que vous avez soutenue pour votre diplôme était Oedipe *de George Enescu. Cela signifie que vous vous êtes occupée de près de la musique roumaine en général et de l'un de ses représentants les plus marquants en particulier.*

— En vérité mon goût pour la culture musicale de Roumanie, qui fait d'ailleurs l'objet de mes préoccupations actuelles aussi, m'est venu de l'étude de la musique de George Enescu, de la connaissance de sa vie, de la personnalité du grand humaniste. J'ai écrit de nombreux articles à son sujet, et je suis sur le point d'achever un livre qui lui est consacré. Il m'est devenu tout naturel de sentir particulièrement proche de moi ce classique de la musique roumaine, un homme d'une culture élevée, et en même temps un modèle de dignité et d'intégrité. Au sujet de l'homme qu'était Enescu je désire vous faire part d'un fait significatif que m'ont relaté mes amis roumains. C'était en 1943, à Timișoara. George Enescu devait y donner un concert dans la salle de l'Opéra. En ce temps-là, la

Roumanie était occupée, on le sait, par les troupes allemandes et de nombreux officiers allemands se trouvaient dans la salle. La France aussi était occupée à cette époque. George Enescu est monté sur la scène en arborant la croix de la Légion d'Honneur. Dans les conditions d'alors, son geste était appelé à montrer que le grand artiste n'acceptait pas de s'incliner devant le nazisme. Une pareille démonstration publique était extrêmement dangereuse; s'il l'a faite, malgré tout, c'est qu'il a toujours été un antifasciste convaincu, un grand démocrate. En dépit des dimensions du scandale, personne n'a cependant osé s'en prendre à lui. La réputation de ce musicien génial était trop grande, son courage civique trop connu. George Enescu s'est montré aussi un grand ami des hommes soviétiques pour lesquels il a joué, après la guerre. À mesure que j'étudie sa vie et son œuvre, à mesure que je pénètre dans son monde, plus lumineuse m'apparaît sa personnalité de compositeur, de violoniste, de pianiste, de chef d'orchestre, bref une personnalité des plus marquantes et des plus complexes de la musique du monde entier; et en même temps un homme d'une modestie exceptionnelle, d'une discrétion tout aussi exceptionnelle et qui ne transigeait pas avec les principes. Il me semble que plus on étudie, mieux on connaît la vie et l'œuvre de George Enescu et que l'on découvre des aspects nouveaux dans sa personnalité et dans son œuvre. C'est pourquoi j'avoue que pour moi il est on ne peut plus émouvant d'écouter la musique d'Enescu dans sa patrie; la tradition des Festivals «Enescu» est une tradition merveilleuse qu'il faut à tout prix conserver et poursuivre. Et il est bien que chaque Festival s'ouvre sur sa musique et que chacun d'eux soit marqué par la représentation de son opéra *Oedipe*, son ouvrage le plus important sans doute, l'un des sommets de la musique d'opéra du XXe siècle.

J'ajoute que le fait d'avoir programmé pour clore cette édition du Festival, à côté du poème symphonique de la maturité de George Enescu, *Vox Maris*, la *IXe Symphonie* de Beethoven, est un merveilleux hommage rendu au grand musicien roumain. Significative aussi s'est avérée la distribution internationale des interprètes: sous la baguette de Iosif Conta, la partie vocale, d'une grande élévation, a eu pour interprètes Sheila Armstrong, d'Angleterre, Penka Dilova, de Bulgarie, Reiner Golberg, de République Démocratique Allemande et George Crăsnaru de Roumanie. C'est là, en vérité, un symbole de cette fraternité des peuples rêvée par Beethoven et au service de laquelle George Enescu a placé son art.

Interview prise par A. SULIȚEANU

❋ *Théâtre*

LA PIÈCE NOUVELLE— MIROIR DE L'ACTUALITÉ

La vive curiosité du public, l'adhésion des meilleurs hommes de théâtre, l'intérêt des critiques et des historiens de la littérature — voilà certains symptômes qui définissent la situation présente de la dramaturgie roumaine. Certes, l'origine de ces phénomènes réside dans la valeur même de bon nombre de pièces nouvelles, dont les sources d'inspiration sont inédites et l'expressivité marquée. Au cours d'un long chemin, de confrontations et de tâtonnements, de refus du schématisme simplificateur, du réalisme plat, d'une esthétique rudimentaire, la littérature dramatique s'est acquis une personnalité réelle.

Malgré certaines insuffisances, qui y furent d'ailleurs signalées, le Colloque national de dramaturgie, tenu en 1978, a consacré la reconnaissance du statut littéraire des écrits destinés à la scène, l'existence d'un fonds d'œuvres modernes et d'un détachement compact de talents appartenant à toutes les générations, la présence frappante de la pièce nouvelle dans l'ensemble du répertoire. On y a légitimement fait remarquer que la création dramatique se situe, pour certains écrivains d'envergure, au même niveau d'excellence que leurs œuvres en prose ou que leurs vers — notamment chez Dumitru Radu Popescu, chez Marin Sorescu ou Titus Popovici.

À considérer la situation du point de vue de la scène, on pourra constater que les spectacles réalisés d'après des pièces roumaines nouvelles font aussi partie des réussites indiscutables. *A treia țeapă* (« Le troisième pal ») de Marin Sorescu est édifiant à cet exemple. La pièce a été mise en scène par les étudiants de l'Institut d'art théâtral et cinématographique de Bucarest, sous une forme abrégée, en tant que thème d'examen, et dans une modalité scénique d'une extrême simplicité. Mais elle fut aussitôt reprise par presque tous les théâtres nationaux du pays, ainsi que par quelques autres scènes, chacun des spectacles y apportant sa note personnelle, cependant que l'auteur déclarait, enchanté, retrouver dans chacun son texte intégralement. Il s'agit là d'une pièce historique, ayant le sous-titre de « tragédie populaire ». C'est la biographie portée à la scène du célèbre voïvode Vlad l'Empaleur, dont la figure et les exploits ont pénétré dans l'ancien folklore roumain, hongrois, allemand et russe et dont la renommée, rattachée même à une déformation de son nom — Dracula, — hante, de nos jours encore, le sommeil de certains auteurs de romans à sensations et de films d'épouvante, européens et américains. Sorescu n'a pas voulu en reconstituer la biographie dans des

Le Troisième Pal de Marin Sorescu dans l'interprétation des étudiants de l'Institut de Théâtre de Bucarest. Mise en scène: Ion Caramitru

termes documentaires, bien que dans sa pièce figure mainte donnée susceptible d'attestation. Il n'a pas eu non plus l'intention de polémiquer autour d'une image dénaturée. Il exprime, par le truchement d'une évocation libre, où tragisme et bouffonnerie sont audacieusement mêlés, un point de vue politique contemporain. Il y formule de sévères interrogations et esquisse des réponses énergiques. Le point culminant de ce processus aussi vaste qu'incitant, remis en question par le héros, c'est le terrible châtiment qu'il s'inflige à soi-même. Du commencement jusqu'à la fin de la pièce, trois pals se dressent sur la scène; deux d'entre eux portent les corps d'un Turc envahisseur et d'un Roumain fuyard, qui commenteront en raisonneurs tous les événements. Le troisième demeure libre jusqu'au dénouement, lorsque le prince, blessé au combat, vaincu par les agresseurs et trahi par ses boyards félons, vient y expier la faute de n'avoir pas su mener à bon terme la tâche qu'il avait assumée.

Le ton de ballade y alterne avec celui de la farce, l'humour en est mordant, la justice y est rendue sans ménagements et de manière expéditive, selon les méthodes du Moyen-Age; le sentiment dramatique du héros, constamment à court de temps et devançant son siècle, y est troublant. Le spectateur y voit nettement, au-delà de la story, les états d'esprit qu'il vit lui-même, la soif de justice, l'amour de la patrie, l'horreur de la lâcheté, la force morale qui s'exprime aussi bien par l'épée que par le tranchant satirique de la raillerie. Prenant de larges libertés quant à la chronologie, Sorescu manifeste tout autant d'originalité à l'égard du langage, abandonnant également toute tentative de transposition au XVe siècle. Les héros parlent la langue d'aujourd'hui, un étonnant mélange de mots modernes et de termes archaïques conservés dans le parler populaire.

Interprété par un étudiant de 20 ans, au Studio de l'Institut, Vlad l'Empaleur est devenu une apparition juvénile, sarcastique, prompte à l'action. Sur les planches du Théâtre National de Cluj-Napoca il s'est montré replié sur soi-même et méditatif, la critique y relevant néanmoins une certaine indécision stylistique. Au théâtre de Ploiești, le voïvode était de tempérament passionné, voire colérique, tourmenté par sa propre conscience impitoyable. À Bucarest, dans l'interprétation de l'un des meilleurs acteurs de la génération mûre, Amza Pellea, c'était un homme fort et résolu, au conseil tranchant, à la plaisanterie cassante, à l'attitude sévère, méfiant, taciturne, fin psychologue et penseur audacieux. À Craiova, dans l'interprétation d'un remarquable jeune acteur et, en même temps, le plus populaire baladin à la guitare de chez nous, Tudor Gheorghe, le héros a acquis sa posture la plus spirituelle et son aspect moral le plus coloré. Il est bien agréable de noter que toutes les représentations relèvent la modernité de la pièce et en donnent des transpositions scéniques quintessenciées, stylisées, d'une poésie virile, réalisant des tableaux de genre dans les scènes de masse et de saisissants raccourcis du passé historique vers l'actualité.

Si *Le troisième pal* nous maintient dans le domaine du fait historique, avec la parabole philosophique *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă* (« le Jeu de la vie et de la mort dans le désert de cendre ») de Horia Lovinescu — auteur, par excellence, de drames d'idées — nous nous retrouvons dans le monde des concepts, entraînés dans un débat sur la destinée de l'humanité. Ample registre de la généralité, problématique comportant des zones abstraites, le *Jeu* . . . n'est pas une œuvre facile à digérer. Pourquoi le public l'agrée-t-il et lui assure-t-il une si longue série de représentations? Tout d'abord parce qu'elle est incitante. L'auteur y reprend l'histoire de Caïn et d'Abel qu'il replace dans une époque indéfinie, dans un désert de cendre, parmi les quatre derniers survivants d'une catastrophe atomique universelle. Trouvera-t-on chez les rescapés de ce sol calciné et désolé la force de régénérer l'espèce et de recréer une humanité désormais exempte d'erreurs fondamentales, ou bien tout espoir est-il vain? Le débat avance lentement, avec précaution, sans préjugés, mettant en avant des idées sociales, philosophiques, politiques, religieuses, provoquant la collision d'anciens et de nouveaux concepts, d'hérésies et d'opinions rationnelles, offrant des moments cho-

Liliana Tomescu et Florian Pittiş dans *Le Coquil age de bois* de Fănuş Neagu, au Théâtre « C. I. Nottara » de Bucarest. Mise en scènes: Dan Nasta

quants. Le spectacle, soutenu par quatre acteurs seulement, parvient à maintenir l'attention tendue pendant presque trois heures d'affilée. Ce sont quatre excellents acteurs — avec, en tête, George Constantin (le père des deux frères) — qui réalisent, d'une manière fruste, l'accès de l'être humain à la suprême conscience de soi. Une jeune actrice, qui a récemment débuté, Dana Dogaru, fournit une silhouette de femme, à la fois délicate et dure. Le déroulement serré du débat idéologique, sa force d'attraction, d'un baroque sublimé, sont dus au jeune metteur en scène Dan Micu, dont le Théâtre « Nottara » appuie l'affirmation en mettant à sa disposition un large champ d'activité scénique.

Le même théâtre nous a offert une première absolue, le début, sensationnel dans son genre, du prosateur et publiciste Fănuş Neagu. Auteur de romans à la métaphore exorbitante, et en même temps un sensible naturiste, l'écrivain a abordé le théâtre il y a déjà un certain temps, mais n'a vu ses personnages incarnés qu'en 1979. *Scoica de lemn* (« le Coquillage de bois »)

Dana Dogaru
et George Constantin dans
Le Jeu de la vie et de la mort dans le désert de cendres
de Horia Lovinescu.
Mise en scène: Dan Micu

est pour lui un espace de la fantaisie où quelques personnages, en vacances au bord de la mer, voient se croiser leurs destinées dans une ambiance funambulesque. Ils agissent peu, parlent beaucoup mais d'une manière captivante, vivent des drames douillets, mais leurs sentiments ne sont pas dépourvus de grandeur et leur vie spirituelle est très riche. Comédie lyrique, qui aurait pu paraître légèrement désuète, *le Coquillage* a acquis sur la scène un rythme subjuguant et s'est tout de suite imposé au public qui apprécie toujours le mélange, rarement harmonieux, de poésie authentique et d'humour fantasque. Le dénoument en est confus, quelqu'un meurt (on ne sait pas qui précisément, ni qui en est l'assassin), mais les tourments y sont humains et ont une douceur amère, dont la recette n'est connue que par cet auteur peu commun.

Une bonne partie des critiques — et j'en suis — voient dans l'attraction exercée par le théâtre sur les écrivains faisant carrière dans d'autres domaines un signe de la vitalité de l'art dramatique. Naturellement l'art dramatique a ses fidèles, des auteurs qui s'expriment de prédilection par le

dialogue, des dramaturges de « profession », tel, par exemple, Paul Everac qui, avec son drame social et éthique *A cincea lebădă* (« Le cinquième cygne »)* (au Théâtre « Giuleşti » de Bucarest, aux théâtres de Braşov, de Bacău, etc.), rappelle le besoin d'authenticité et la nécessité de faire concorder la vie publique et la vie privée. Partant d'un banal accident érotique — un homme posé et sérieux tombe amoureux d'une ballerine frivole — le dramaturge accède à des zones des plus graves de l'existence sociale, ayant recours à une froide satire contre la fausseté dans les relations humaines. Trop loquace, peut-être, par endroits, la pièce s'est vue allégée dans ses hypostases scéniques et passionne de larges catégories de public. Le jeune dramaturge Tudor Popescu a également obtenu un succès considérable avec la comédie *Paradis de ocazie* (« Paradis d'occasion »), pamphlet joyeux et incisif contre l'habitude de transformer les équipes de travail en paradis de suspectes concessions mutuelles et de coteries de clan. La société — affirme la pièce — ne saurait tolérer qu'on lèse ses intérêts à l'abri de motivations pseudo-sentimentales singeant les raisons humanitaires. Un tel groupement grégaire de type sentimental et affable, qui ne fait que bloquer les initiatives, dérégler l'activité normale de la production, ou enrayer l'évolution des jeunes, devient un danger public.

La pièce a eu la chance de bénéficier d'une mise en scène intelligente et extrêmement spirituelle. Alexandru Tocilescu en a réalisé le spectacle au Théâtre « Ion Vasilescu » de Bucarest, lui donnant un caractère de farce et en faisant l'une des représentations les plus gaies de la saison actuelle. Je note, par ailleurs, que, après quelques saisons plutôt maigres, la comédie reprend ses droits, par de nombreuses productions jeunes d'esprit et audacieuses. Bien sûr, toutes ne jouissent pas d'un même poids esthétique, certaines vont chercher des motifs tant soit peu vieillis ou bien font preuve de visibles gaucheries de construction; néanmoins, le fait que de nouveaux auteurs de comédie soient apparus, que la moisson en soit riche, que, partant, elle rende possible un choix plus aisé et plus avisé que celui à faire dans une production pauvre, inspire de l'optimisme.

Teodor Mazilu demeure l'auteur roumain de comédie le plus important — redoutable écrivain satirique, profondément original, persiflant avec une ardeur intarrissable l'esprit petit-bourgeois qui essaie de se travestir dans des modalités socialistes d'existence. Ses voyous imbus de vaines prétentions intellectuelles, ses demi-mondaines qui se veulent honorables, ses dilapidateurs qui s'évertuent à argumenter leur droit au vol, ses candides parasites forts en lamentations, qui tous réclament indulgence, tendresse, attestations sociales de bonne conduite — l'auteur les nomme « ces fous hypocrites » — et les démasque avec une colère sarcastique et un humour substantiel. De ses pièces, le Théâtre « Nottara » joue, affichant toujours « complet », *Cinci romane de amor* (« Cinq romans d'amour ») — un collage d'exquisses scéniques où la satire prend pour cible la fausse sentimentalité, le Théâtre National de Bucarest donne *Frumos e în septembrie la Veneţia* (« Qu'il fait beau en

* Que notre « *Revue* » vient de publier dans le no. 10/1979.

septembre à Venise »), pièce en un acte, représentée avec deux autres dues à Ion Băieşu et à Dumitru Solomon, le Théâtre National de Iaşi représente la comédie *Aceşti nebuni făţarnici* (« Ces fous hypocrites ») — dans laquelle les prévaricateurs accèdent enfin au paradis qu'ils ont tant souhaité mais qui est terriblement ennuyeux ... car ils n'y trouvent plus personne à tromper ! au Théâtre Tineretului de Piatra Neamţ on peut voir *Somnoroasa aventură* (« l'Aventure ensommeillée »), tandis que le Théâtre National de Tîrgu Mureş a inauguré sa nouvelle saison (à la section hongroise) avec l'ouvrage dramatique le plus important de l'écrivain, *Proştii sub clar de lună* (« les Sots au clair de lune »), écrite il y a une vingtaine d'années, mais demeurant d'une admirable fraîcheur. Le dramaturge a récemment confié à la scène une nouvelle comédie, *Mobilă şi durere* (« Mobilier et souffrance »). Six théâtres l'ont inscrite dans leurs répertoires. Il s'agit d'une implacable satire à l'adresse de ceux qui envisagent de vivre à la manière qu'ils considèrent avoir été celle de l'aristocratie de jadis et qui arrivent à des formes d'existence grotesques et à une irrationnelle accumulation de biens réalisée par la dilapidation de l'avoir public.

Parmi les dramaturges de nationalité hongroise de Roumanie, Sütö András s'est particulièrement imposé, avec sa trilogie historique et philosophique *Steaua pe rug, Cain şi Abel, Floriile unui geambaş* (« l'Etoile sur le bûcher », « Caïn et Abel », « les Pâques fleuries d'un maquignon»). La dernière de ces pièces a été présentée, en roumain aussi, à Tîrgu Mureş. C'est une adaptation originale de la nouvelle *Michael Kolhaas* de l'écrivain allemand Heinrich von Kleist. Sur des motifs de Kleist, le dramaturge crée une tumultueuse symphonie scénique, aux tonalités rembranesques, un débat approfondi sur la légitimité de la révolution et sur l'hypocrisie ecclésiastique à laquelle elle s'est toujours heurtée. Le spectacle en hongrois de Cluj-Napoca étant l'œuvre de l'inventif et adroit metteur en scène Gheorghe Harag et celui en roumain de Tîrgu Mureş jouissant de l'apport artistique de Dan Alecsandrescu, metteur en scène laborieux et témoignant d'une riche expérience théâtrale, l'écrivain a toutes les raisons d'être pleinement satisfait et de regarder avec plaisir les longues files de spectateurs qui, dans les deux villes, font la queue pour les billets. Récemment couronné du prix international « Herder », lauréat du festival national « Chant à la Roumanie » pour la comédie antimystique, extrêmement divertissante, *Bocet vesel pentru un fir de praf rătăcitor* (« Joyeuse lamentation pour un grain de poussière vagabond »), Sütö András se situe au premier plan de la littérature dramatique de notre pays.

De nouvelles pièces ont vu le jour sous la plume de Theodor Mănescu, Mircea Radu Iacoban, Mircea Bradu, Constantin Cubleşan, Kocsis István, Hans Kehrer ; les énumérer tous et toutes serait donner une liste trop chargée. En plus, cela demanderait de trop minutieux clivages, car certaines pièces sont encore gauchement construites et il faut les discuter d'abord du point de vue métier. Il y a aussi des auteurs auxquels nous devons accorder le crédit nécessaire à tout début. En dramaturgie, le succès ne vient pas toujours couronner les premiers essais. Il est possible que les œuvres de début de

Shakespeare n'aient pas eu le même poids que ses œuvres connues. Que serait-il arrivé s'il eût été stoppé en raison de ses maladresses initiales?

Un trait caractéristique du paysage dramatique roumain est l'implantation, toujours plus résolue, des auteurs dans l'actualité — même lorsque les sujets traités sont d'origine historique. Le théâtre roumain est une actualité effervescente, en perpétuelle et rapide transformation et, partant, riche en sources d'inspiration. Les mutations sur le terrain de la conscience sont elles aussi spectaculaires, fournissant à la dramaturgie une matière abondante. On discute, sans doute, de la nature du conflit dans la société socialiste, en tant qu'expression esthétique des contradictions, on discute du champ du tragique et des horizons de la satire, de l'accessibilité et de l'hermétisme. Cependant, les meilleures réponses sont, il nous semble, celles que donne la dramaturgie même. Pour ne plus parler du fait que c'est elle encore qui pose de nouveaux problèmes au sein de ce jeu dialectique sans trêve de la réalité et de l'art, de la théorie et de la pratique, de la pensée et de l'action. Et quelles que soient encore les critiques à formuler aux auteurs — car la soif de nouveaux ouvrages et l'exigence quant à leur qualité augmentent plus vite que la possibilité de les satisfaire entièrement — il faut convenir que nous sommes en train de vivre un jour faste de la dramaturgie roumaine et que des perspectives pleines de promesses s'y dessinent pour les transpositions scéniques de cette dramaturgie.

VALENTIN SILVESTRU

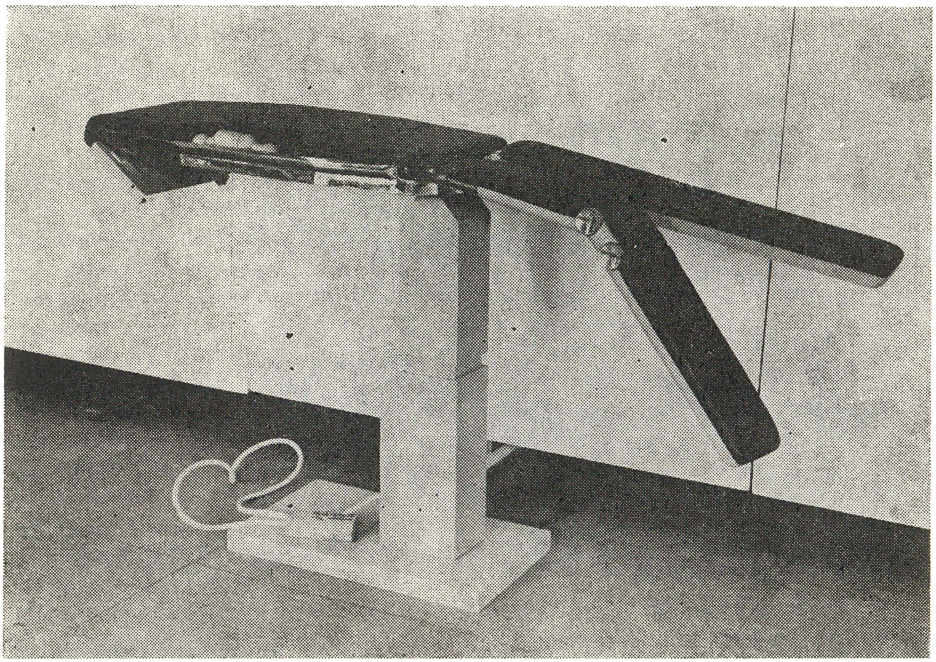
❋ *Beaux-Arts*

ART, INDUSTRIE, MILIEU AMBIANT

Récemment ouverte salle Dalles, au centre de Bucarest, l'exposition des étudiants de la section « formes industrielles » de l'Institut des arts plastiques « Nicolae Grigorescu », montre combien originale s'avère cette section dans le domaine du « design » roumain. Ce n'est pas seulement le fait d'avoir été organisé au niveau de l'enseignement de spécialité ni d'avoir suscité des débats sur place entre les représentants des entreprises productrices, qui rend cette exposition inédite. Ainsi que nous allons le voir, l'existence et l'originalité d'une école roumaine apte à répondre aux exigences de ceux qui dressent les projets des objets fonctionnels qu'impose le mode

contemporain de production, sont devenues aujourd'hui une réalité dense, significative. Cette réalité s'inscrit dans le cadre efficace de la politique de l'enseignement roumain, qui vise à mettre en corrélation la recherche et la production, contexte nécessaire et indispensable à une véritable création de design. Plus encore peut-être que dans d'autres manifestations d'art se sont avérés ici le bien fondé et l'importance de cette conception fondamentale de l'enseignement. C'est dans la recherche implicite de la sociologie de la production et de la consommation dans la société roumaine d'aujourd'hui, occasionnée par cette action socio-culturelle, que réside, selon nous, l'originalité de l'événement dont nous nous occupons. Certes, les pièces exposées peuvent être considérées des maquettes, de prototypes, produits en petite série, mais c'est avant la conception et après la proposition publique d'intervention dans le contexte de la production et des produits qui nous entourent, que se trouve leur sens véritable. En effet, la démarche de la recherche du design est ramifiée et met en correspondance les différents plans du social, vise à modeler patiemment, à former l'habitude de se servir des instruments et d'user des biens. Considéré comme un tout signifiant, l'objet, dans son ambiance et sa fonction pratique, est soumis à l'intervention du design afin d'être expliqué, d'être débarrassé de messages redondants, de dévoiler sans cesse davantage son organicité et de dépasser les crises d'adaptation de l'homme à la production industrielle. Donc, pratiquement, le design doit être une forme d'action sociale, et même une modalité au moyen de laquelle la société prend conscience de soi, ne se perd pas dans les possibilités immenses de la production, de la technologie contemporaine. Cependant la question fondamentale à laquelle doit répondre le designer est la suivante: pour qui, pour quoi produisons-nous?

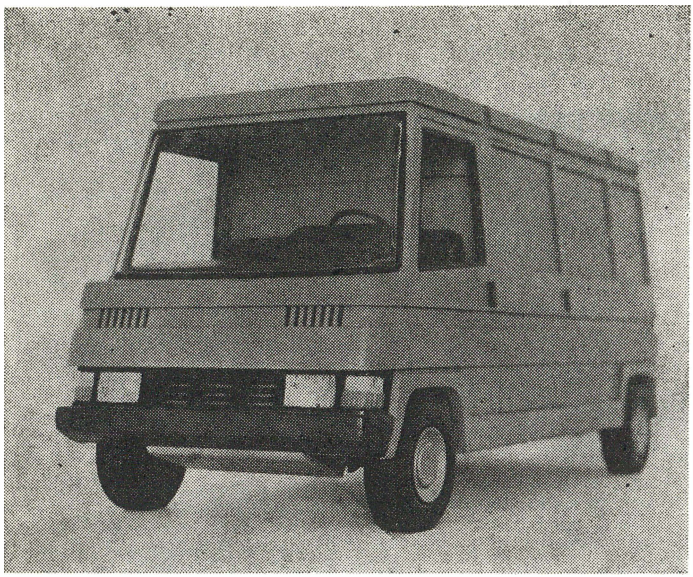
Le premier exemple que nous offre l'exposition va nous donner une réponse des plus concluantes. Il s'agit du projet de « cabine de tracteur » réalisé par Viorel Alexa. Partant de l'observation des effets négatifs de l'ancien type de cabine sur la santé et sur la productivité des tractoristes, Viorel Alexa s'est proposé comme premier objectif, afin de diminuer le risque de maladies professionnelles, la solution ergonomique de la fonction pratique. S'orientant comme il était juste de le faire, le designer s'est vu conduit à prendre contact avec l'Institut de protection du travail, seul à même de lui offrir des données sérieuses, réelles, du problème, qui lui permettent d'aller plus loin qu'une intervention formelle. Significatif pour les corrélations économiques et les implications sociales de cette attitude s'avère le fait que cette modification soulève en même temps une question de compétitivité du tracteur roumain. Insistant sur les projets relatifs à l'auto — génériquement parlant — qui ont été réalisés par les étudiants de troisième et de quatrième année de l'Institut, ayant pour coordonnateurs les professeurs Ion Popa et Vlad Calboreanu, nous avons particulièrement remarqué celui d'Astaloș Gheza: un « autobus articulé », entré d'ailleurs en production de série. Les études terminées, l'auteur du projet a été engagé par l'Entreprise « Autobuzul » de Bucarest, exemple significatif pour l'efficacité du système d'interdépendence de l'enseignement et de la production, pour la continuité



DRAGOŞ GHEORGHIU: *Table d'opération universelle*

que ce système implique. La mise en valeur des idées dans la production, et, surtout, celle des hommes de spécialité est l'un des problèmes sociaux auxquels la plus grande attention est accordée, car de sa solution dépend l'efficacité significative du « designer » dans la société. L'une des choses que l'on puisse attendre de la prochaine exposition de ce genre, c'est justement l'analyse claire de cette sémiotique du design, à tous les échelons, depuis l'étude du marché et l'étude ergonomique jusqu'à l'analyse de l'intégration, dans la production, du produit et, pourquoi pas, de celui qui en a établi le projet.

Comme le problème ne se pose pas d'une modification brusque, à grande échelle, du milieu ambiant (au niveau monumental) mais simplement à petite échelle (au niveau de l'objet), l'intervention du designer en est une de nuance, de durée, appelée à modeler peu à peu les habitudes du consommateur. Le travail d'équipe estompe, lui aussi, le côté spectaculaire de la création. C'est ainsi qu'en 1977 ont été présentés six prototypes de design de téléviseur (pour lesquels d'ailleurs des contrats ont été signés avec des firmes de l'étranger); cependant le travail visant à leur perfectionnement et à leur promotion n'est pas encore achevé aujourd'hui. Citer des noms nous est difficile en l'occurence puisque le « collectif » a englobé jusqu'ici quelque 40 spécialistes. Cette continuité dans le temps, cette insistance patiente, de même que la conception de perspective sont autant de qualités



SORIN TURCULEȚ: *Maquette pour autoutilitaire de 1,5 t.*

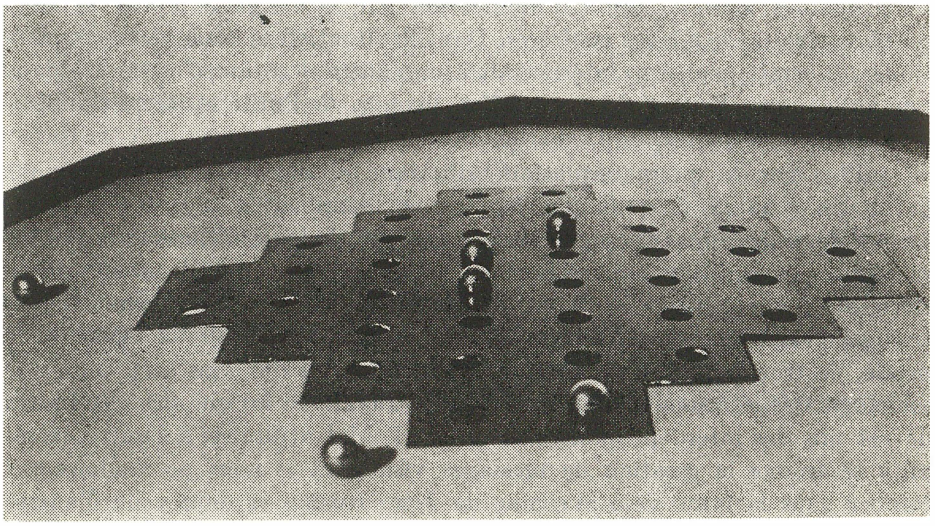
importantes acquises par les créateurs roumains de formes industrielles, et démontrent qu'en Roumanie les designers comprennent généreusement leur fonction sociale, la véritable base de la naissance de ce travail interdisciplinaire.

La collaboration avec les organismes les plus divers est la condition requise pour l'efficacité réelle de la création du designer, dont le souci principal doit être — pourvu qu'il le puisse — de mettre harmonieusement en corrélation l'information puisée à tous les niveaux de la société et de la production. Si nous situons à un pôle la collaboration avec l'Institut pour la protection du travail ou avec l'Institut d'économie mondiale, c'est au pôle opposé que nous placerons la collaboration avec la Direction du patrimoine culturel national. La présence à l'exposition — pour donner un exemple — de projets de restauration comme celui de la mosaïque romaine de Constantza — dus aux étudiants de la section de peinture monumentale, sous la conduite du professeur Vasile Celmare, peintre à vocation certaine dans cet art, complète la large sphère des essais d'intervention dans le milieu ambiant, selon la signification de celui-ci, comme le veut la conception de l'enseignement artistique roumain. Paradoxalement, ces zones éloignés l'une de l'autre s'atteignent et coexistent en une étroite interdépendance. Il nous faut d'ailleurs remarquer que l'exposition de la salle « Dalles » n'était pas réservée aux seuls étudiants et diplômés de la section « formes industrielles » et qu'à leur tour, les étudiants des sections: céramique, verre, métal — zones où la pièce unique et la petite série coexistent avec la création de prototypes et avec la production industrielle — étaient présents par leurs travaux.

Dans cette perspective globale, l'intervention est possible à tous les niveaux du milieu ambiant, chacune de ses articulations significatives pouvant être contrôlée, et son sens précisé par rapport aux autres. C'est, pensons-nous, dans cette intégralité de la recherche et de l'intervention que réside le pouvoir du design.

L'un des problèmes qui se posent couramment est de donner des dimensions typiques unitaires au milieu ambiant — ce qui, au fond, est encore un problème de sémantique: celui de la bonne articulation syntaxique des contextes de l'objet. C'est ainsi qu'un groupe d'étudiants a exposé diverses propositions d'ustensiles domestiques, en s'efforçant de modeler les pièces d'usage courant d'une cuisine en fonction des conditions réelles de logement, donc en les rapportant au projet d'architecture. Dans cette vision, le projet de cuisinière à gaz méthane et de hotte de Cristian Gustescu correspond au projet de cuvette proposé par Tania Catrinescu, et à celui du mixeur conçu par Emil Huştiu et Doina Caragheorghe, sous la direction du professeur Vladimir Şetran. Le saut de ces accessoires au « minibus » de Radu Teodorescu et à la « table d'opération » de Dragoş Gheorghiu, sous la direction du professeur Ion Biţan, nous fait songer à la poésie (pourquoi pas?) implicite de ces objets anonymes, étincelants, qui dans l'ambiance humaine nous délivrent le message de l'industrie, du multiple. Là naît un complexe de l'indéfini, de la série sans extrémité détectable, qui se manifeste avec insistance au moyen de l'objet-signe et qui confère un aspect déterminé à quelques-uns de nos actes quotidiens. La mobilité de l'homme contemporain, lui aussi poussé par une certaine réalité de l'urbanisme, celle-ci dérivant à son tour d'un très vaste problème démographique et social, doit

MIHAI NAZARIE, DAN VELESCU, RADU VIŞAN: *Design dans la sphère du jeu*



être envisagée globalement, la solution du problème se trouvant à l'intersection de multiples déterminations convergentes. Ce n'est pas la réalité « d'un » type de minibus ou d'autobus articulé qui est par conséquent le but de cette recherche, ce n'est pas non plus un simple problème de commodité — autrement dit l'effacement de la signification de l'objet sous l'effet monotone de la règle de l'efficacité maximale avec l'effort minimal — non, ce n'est pas en cela que réside le but final et profond, le but réel, d'un labeur de plusieurs années résumé sous la forme d'un objet, d'une maquette. La double convention, inhérente d'une certaine façon à toute exposition de designs — convention de la condensation dans l'objet — et de la réduction par la maquette — masque au fond la multiple détermination du produit, et réciproquement, les réverbérations de ses effets. Voilà pourquoi il nous paraît normal d'insister sur « ce qui ne se voit pas » dans l'exposition, dans les objets du milieu ambiant immédiat, étant donné que l'efficacité du design se fait sentir par la pédagogie implicite de l'usage et de la consommation, par la compréhension des nécessités inscrites dans les dits objets. Le produit, en tant que solution d'un problème de situation, que résolution de certaines conditions en conflit — voilà ce qui nous paraît être la leçon de cette rencontre d'une certaine envergure avec le design roumain.

De plus, il s'impose d'observer ici l'effet pédagogique de l'exemple de comportement contemporain que donne le designer pour tous les artistes qui élaborent des messages visuels et les conservent sous la forme de l'objet, sous la forme de condensation en lui des actes de communication. On ne saurait oublier que parmi les professeurs précités, plusieurs sont des artistes remarquables, dont la leçon d'implication par le design a d'ores et déjà porté ses fruits chez leurs confrères. Dans la situation actuelle des arts plastiques, il serait peut-être intéressant, à une autre occasion, c'est-à-dire dans une autre exposition, d'observer l'effet, inverse, de l'utile et de la signification dérivée de la fonction, sur le « beau — objet unique ».

Plus encore qu'une équation esthétique et pratique, le design nous parait un échange de renseignements avec le milieu, à tous les niveaux. Le poétique des biens d'usage courant, leur mythologie diffuse que les arts plastiques et la littérature recherchent obstinément depuis le début de ce siècle, deviennent un vaste champ d'action pour les projets de formes industrielles. Parallèlement aux biens et aux ustensiles produits à l'échelle de masse, se trouve projeté le comportement de celui qui s'en sert, plus une sociologie des relations dans la division du travail. Si à l'une des extrémités de cet arc des interdépendances se trouve l'objet utilitaire, à l'autre extrémité se trouve la création de messages visuels et si nous ne voulons pas tomber dans la faute déjà ancienne de John Ruskin et dans celle d'autres

théoriciens plus nouveaux du dilemme: on l'art ou l'industrie, il est absolument nécessaire d'envisager l'ensemble signifiant du milieu ambiant, qui vit par ses fonctions. De la sorte nous comprendrons mieux aussi l'art de cette époque et les phénomènes dans lesquels il s'inscrit; et plus encore, nous comprendrons les réalités de la communication sociale qui nous détermine en tant qu'hommes de notre temps.

Dans ce sens, le design dans la sphère du jeu nous paraît des plus intéressants. Trois jeunes diplômés: Mihai Nazarie, Dan Velescu et Radu Vişan ont réalisé plusieurs contextes d'objets dans un ordre qui permet des configurations variées dont l'édification est un « jeu » — dans le sens majeur et avec le sérieux mathématique de sa conception. C'est une zone dans laquelle l'objet impose sa présence, dans laquelle la fable qui en dérive demande a être auparavent bien contrôlée. S'il semble que, dans ce cas, c'est le divertissement qui se trouve au premier plan, si derrière chaque objet, derrière chaque réification d'action existe un jeu potentiel qui suspend strictement le conditionnement à l'utilitaire, il est clair que l'étude de ce problème, avec ses profondes implications philosophiques revêt une grande importance. Nous voici de nouveau, depuis cet angle « marginal », cette fois-ci, dirigés vers le cœur même de la création de biens, significativement articulés au milieu ambiant, à son ordre, qui requiert d'être sans cesse explicité et nuancé. La « relecture des choses » devient une définition possible du design; elle est certainement une condition de leur étude et, bien sûr, de leur bon usage. Le plan de la fiction est le seul qui ait manqué à l'exposition et nous aimerions qu'il en soit discuté, étant donné qu'il existe aussi une prospective des nécessités que, virtuellement, le designer est appelé à contrôler, pour en modeler la prolifération, pour nous épargner le risque de la superproduction et de la mésaventure de l'apprenti-sorcier. Cette hygiène des nécessités multipliées par l'automation et la spécialisation par la division du travail est l'un des devoirs sociaux du designer. Ainsi que le disait George Kepes, la société socialiste, avec son système de production contrôlé scientifiquement, d'une manière unitaire et planifiée, rend possible cette vaste intervention d'ensemble; le témoignage de cette exposition, avec tout ce qu'elle a derrière elle en fait d'intégration dans les réalités sociales, nous oblige à accorder une grande attention aux efforts des designers en vue d'une participation et d'une coopération sociales meilleurs et plus complètes.

RADU PROCOPOVICI

❋ *Chronique littéraire*

LA MAJESTÉ DU NATUREL*

Alexandru Philippide (1900—1979) fait partie, dirions-nous, de la catégorie des écrivains « énigmatiques», bien qu'il n'eût pas mené la vie étrange d'un Edgar Allan Poe et qu'il n'eût pas transmué en écriture la fascination des ténèbres, à l'instar de Georg Trakl. Né d'une famille d'érudits, de très ancienne *lignée*, il est resté toute sa vie enfermé dans la douce prison de sa bibliothèque et, comme poète il a préféré le style oraculaire, simple et vigoureux. Cependant, si sa personnalité semble aujourd'hui encore entourée de mystère, cela est dû à son culte de la solitude, auquel il a sacrifié pendant toute sa vie. Quand à son œuvre, elle nous donne l'impression d'« insolite» car rien dans son programme esthétique ne semble l'affilier à un quelconque courant de l'époque. Elle appartient même, pourrions-nous dire, à d'autres temps — et n'est pas un hasard si cherchant à l'encadrer de manière plus rigoureuse, on a mentionné à plusieurs reprises pour le définir le classicisme et le romantisme, parfois même l'expressionnisme, mais jamais l'orientation d'avant-garde, — bien qu'il faille plutôt affirmer qu'elle se situe « au-delà des temps», de même que les écrits d'un grand contemporain d'Alexandru Philippide, le prosateu Mihail Sadoveanu.

Alexandru Philippide n'a ressemblé à personne, précisément parce qu'il n'a rien fait pour être différent des autres. Admirable connaisseur de la littérature, il ne s'est pas laissé prendre au chant de sirène des modèles littéraires. S'il a peu publié, c'est qu'il n'a pas tenu à faire concurrence aux auteurs frénétiques de son temps. C'est pourquoi sa bibliographie compte seulement quatre volumes de vers, parus à de grands intervalles — *Aur sterp*, 1922 (« Or stérile»), *Stînci fulgerate*, 1930 (« Rochers foudroyés»), *Visuri în vuietul vremii*, 1939 (« Rêves dans l'agitation du temps»), *Monolog în Babilon*, 1967 (« Monologue à Babylone») — un volume de récits — *Floarea din prăpastie*, 1942 (« la Fleur du précipice») — et quelques recueils d'essais portant sur des thèmes littéraires, d'esthétique de la poésie et de l'art en général. Il eut aussi une activité discrète de traducteur, donnant d'excellentes versions roumaines, mais, seulement des œuvres d'écrivains pour lesquels il ressentait une « affinité élective» (Baudelaire, Rilke ou Hölderlin).

Peu avant sa disparition, ce grand solitaire avait publié dans nos revues littéraires quelques poèmes reçus avec admiration par les passionnés de poésie. Ce sont ces poèmes que la plaquette posthume *Rêve et quête* réunit en y ajoutant quelques inédits d'il y a une trentaine ou une quarantaine d'années.

Ce mince recueil de vers que nous offre Alexandru Philippide après sa mort a la beauté simple et solennelle d'une sculpture grecque antique et la valeur d'un testament. L'état d'âme dominant — une sérénité mélancolique — reflète, dans quelques centaines de vers seulement, la sagesse accumulée au cours de longues années de contemplation et de méditation.

Procédons, maintenant, à une analyse succincte des poèmes représentatifs. Dans *Omagiu unei umbre* (« Hommage à une ombre»), le poète évoque un de ses ancêtres, né en Grèce au dix-huitième siècle, et qui, cédant dans sa jeunesse à la fascination de l'inconnu, a fait de longs voyages en Europe, prenant ainsi connaissance de ses centres culturels les plus importants. Cet ancêtre se nommait Dimitrie Philip-

---

* Alexandru Philippide: *Vis și căutare* (« Rêve et quête »), Éd. Cartea Românească, 1979.

pide; il est le premier a avoir employé, par écrit, le mot *România* — en 1816, déjà ! — pour désigner comme un tout les pays carpato-danubiens habités par les Roumains. Il pensait ainsi — nous explique le poète avec émotion — récompenser le pays qui l'avait accueilli à bras ouverts et qu'il n'a plus quitté, charmé par les « paisibles vallées moldaves». Rappelant sur l'écran du souvenir ce Philippide perdu dans la nuit des temps, le poète entrevoit un rapport de parenté entre la spiritualité de l'ancienne Hellade et celle du pays roumain, de la fusion desquelles il est né, lui, le « rejeton lointain», appelé à « se pencher sur les rythmes et les rimes». La fin du poème est interrogative. L'auteur se demande, sans espérer de réponse, si son modeste métier d'artisan du vers a la force d'arracher à l'oubli ce qui est disparu, lui donnant une vie nouvelle, dans l'espace éternel de l'imagination. Ce scepticisme en la « survie par l'art» a toujours caractérisé Alexandru Philippide, qui n'a que très rarement pris, dans sa carrière littéraire, l'attitude emphatique de l'artiste convaincu de la durée sans fin de son œuvre. Il s'est toujours considéré, au contraire, un simple « scribe», cet anonymat délibéré pouvant d'ailleurs tout aussi bien masquer une forme suprême de l'orgueil.

Le thème romantique du double est traité dans *Dialogue*, où le poète s'entretient avec lui-même, frissonnant devant l'imminence de la mort. Son moi-interlocuteur est un moi nébuleux, onirique, réminiscence, sans aucun doute, du moi de sa jeunesse. Le poète lui oppose une conscience éveillée et refuse avec une dignité de patriarche la « suprême faveur» d'être conduit à la « porte des ténèbres» par le messager-illusion: « Non. C'est seul que je me mettrai en route.» Cette confiance en la lucidité, loin de représenter une bravade dictée par des circonstances exceptionnelles et d'autant moins une déclaration démagogique, peut être considérée comme l'essence de la pensée d'Alexandru Philippide: « J'ai toujours tenté — précise-t-il — de me rendre maître de mon rêve».

Un poème qui célèbre la culture, non un simple hymne mais une sorte d'élégie, est *In nemiloasa devenire* (« Dans l'implacable devenir»). Le poète constate, en frémissant, que « nous vivons une bonne partie de notre vie parmi les morts», car « nous lisons dans les livres des poèmes vieux de mille ans et écoutons des musiques depuis longtemps composées. Les autres êtres vivants de la planète situés toujours dans le présent, tel le jet d'eau du puits artésien qui n'existe que par son jaillissement continu, ne sont pas alourdis de cette mémoire, de plus en plus difficile à supporter, et dont s'enorgueillit l'être humain.

Enfin, un autre poème qui nous ne saurions omettre s'intitule *Vox in deserto*, et exhorte les générations futures à la « vie lente», les incite à se soustraire au vacarme du vingtième siècle et à vivre dans le recueillement, pour goûter à tous les plaisirs des occupations intellectuelles. Alexandru Philippide leur a toujours donné la préférence. Ce n'est pas par hasard qu'il a intitulé ses essais « considérations confortables», qu'il a plaidé implicitement, par son propre exemple, pour une existence discrète, réfractaire à toute forme de publicité, ce n'est pas par hasard non plus qu'il a évité les manifestations excentriques de la littérature, abordant avec modestie celles dont la valeur était sûre, vérifiée par le temps, et les dégustant à l'aise, comme on le fait avec d'un vin vieux.

La plaquette comprend aussi, nous le disions tout à l'heure, des poèmes écrits il y a longtemps, qui, venant s'ajouter aux plus récents, montrent une fois encore combien Alexandru Philippide a été conséquent avec soi-même. Depuis ses débuts littéraires et jusqu'à la fin de sa vie, c'est-à-dire au cours de quelque six décennies, le poète n'a pas changé sa manière d'écrire. Il est vrai qu'on peut constater dans son œuvre un lent passage du régime solaire à une atmosphère sombre et de la rêverie intimiste à la parabole sur la condition humaine. Mais ces modifications, entraînées tout simplement par l'âge — à l'exemple du lent changement qui s'opère dans la composition d'une roche au cours des années — ne font que souligner davantage le fait qu'Alexandru Philippide est resté le même: ni les circonstances historiques en perpétuelle métamorphose, ni les repliements successifs de son propre être n'ont réussi à faire trembler de manière trop visible la main qui a calligraphié ses vers.

Cette impression qu'il nous donne, de s'être mis une seule fois à la table de travail et d'avoir commencé à recouvrir le papier, sans jamais s'arrêter, de toute son

œuvre poétique devient encore plus forte si l'on use de termes de comparaison. Dans son adolescence, Mihai Eminescu, le plus grand poète roumain, faisait l'expérience d'une rhétorique de « l'enthousiasme», pour devenir, à la maturité, laconique, contemplatif, passionné de l'azur. George Bacovia — l'expressionniste considéré symboliste par erreur de classement — est passé de l'harmonieux « ballet mécanique» aux faisceaux d'énoncés désarticulés de la période tardive. Le poète laconique Ion Barbu est passé par les trois étapes qui figurent dans tout manuel scolaire: parnassienne, balkanique, hermétique. Et la liste d'exemples pourrait continuer. La création d'Alexandru Philippide ne connaît pas de telles « ruptures». Et sa constance est d'autant plus impressionnante que ses recueils de vers ont parus, comme nous l'avons dit, à beaucoup d'années d'intervalle.

La critique littéraire a réussi à établir avec relative précision la note dominante et permanente de cette poésie. On a dit que le poète n'avait qu'une seule corde — la plus grave — à sa lyre, que son lyrisme est de portée épique, qu'il a l'envol « lourd» du vautour. Mais il y a encore quelque chose que l'on pourrait prendre en discussion, quelque chose de très évident dans la plaquette *Rêve et quête*: la qualité qu'a la poésie d'Alexandru Philippide d'être parfaitement analysable et de paraître étrange précisément par sa grande, sa froide clarté.

On sait que les poètes se font une gloire de donner à leurs vers un air initiatique. Même les avantgardistes — qui représentent au fond l'esprit moderne émancipé, hanté du désir d'anéantir toute superstition en matière de littérature — attachent beaucoup de prix à « l'inviolabilité» de leurs textes. D'avoir été leur contemporain, et aussi celui des autres adeptes de l'inintelligibilité provocante, n'a pas empêché Alexandru Philippide de rester le même passionné de la poésie sans secrets, pareille aux mécanismes compliqués enfermés dans des carcasses transparentes, en verre. Ses poèmes respectent toutes les règles, témoignant de la parfaite modestie de l'artisan, qui pourrait fort bien se confondre, comme nous l'avons dit, avec l'expression d'un orgueil extrême: celui de prouver que le « charme» peut s'instaurer sans aucune mise en scène, que le poète n'a qu'à user des anciens moyens de persuasion pour gagner le public.

À cause de cette élaboration trop ouvertement proclamée on a pu parler aussi de didactisme. Il faut cependant préciser que l'auteur du *Monologue à Babylone* est didactique dans le sens noble du mot, le poète ne faisant appel à sa grande culture que pour nommer et retrouver à bon escient l'alphabet de la poésie et pour familiariser systématiquement les lecteurs avec les principes élémentaires de son art.

En voilà un exemple: le poème *Rêve et quête* — qui a donné son titre au livre — comprend un dialogue entre le poète pour qui la poésie est une religion, et un alter ego, pour qui le sens suprême de la vie est représenté par les simples joies quotidiennes, dans le jardin de Candide. La confrontation des deux hypostases humaines est, naturellement, didactique. Mais le fait d'être présentées, toutes deux, comme des solutions féeriques, fantastiques, leur confère un air illusoire et éveille dans l'âme du lecteur une onde de nostalgie. C'est un « tour de passe-passe» réalisé une fois son secret divulgué et qui provoque l'admiration non par le résultat inattendu, mais par l'esprit d'invention qu'il suppose.

Ce manque d'apparence occulte définit toute la poésie d'Alexandru Philippide, poésie rationaliste, écrite par un érudit beaucoup trop sûr de sa culture pour avoir encore besoin de l'aura du possédé ou du mage.

ALEXANDRU ŞTEFĂNESCU

❋ *Comptes rendus*

L'HISTOIRE D'UNE CONTRÉE ROUMAINE ANCESTRALE

Les Éditions scientifiques et encyclopédiques de Bucarest viennent de publier l'ouvrage intitulé *Istoria românilor dintre Dunăre și Mare — Dobrogea* (« l'Histoire des Roumains de Dobroudja »), dû à deux chercheurs de Constanța, Adrian Rădulescu et Ion Bitoleanu. Destiné au grand public, l'ouvrage embrasse le passé de cette province roumaine située entre le Danube et la mer Noire, des temps les plus reculés et juqu'à nos jours. Dans les dix-huit chapitres qu'il compte, les aspects essentiels ds l'histoire plusieurs fois millénaire de la Dobroudja se trouvent reconstitués et en premier lieu son développement économique et social, sa vie politique et culturelle, une place de choix étant accordée aux informations qui attestent la continuité de la population roumaine sur ce territoire, son caractère autochtone et majoritaire.

Bénéficiant de circonstances des plus favorables, la Dobroudja a été, comme on le sait, habitée depuis les époques les plus éloignées, les plus anciens vestiges d'habitat remontant au Paléolithique moyen (100 000 — 35 000 av. n. ère). L'ouvrage étudie amplement les premiers témoignages de vie humaine dans ces lieux, les communautés de gentes d'éleveurs et de cultivateurs, la dissolution de la commune primitive et la formation des tribus thraces. Les Thraco-Gètes sont les premiers habitants auxquels on peut donner un nom dès la fin de l'Âge du bronze. C'est la même population que celle habitant la rive gauche du Danube, l'espace carpato-danubien-pontique circonscrivant un vaste groupe ethnique. Ce qui est démontré sans conteste par la profusion des vestiges archéologiques auxquels les auteurs se réfèrent largement, faisant aussi illustrer leur ouvrage de reproductions représentant des pièces particulièrement significatives.

Du VIIIe au VIe siècle avant notre ère, sur les côtes occidentales de la mer Noire, plusieurs colonies grecques ont été fondées parmi lesquelles il convient de retenir surtout Histria, Tomis et Callatis. La création de ces colonies et notamment leur activité commerciale ont exercé une forte influence sur la population autochtone thraco-gète, stimulant sensiblement son progrès socio-économique et culturel.

Vers la moitié du Ier siècle avant notre ère, sous le règne de Burebista, l'ensemble du territoire situé entre le Bas-Danube et la mer Noire, — les colonies grecques y compris, — entre, comme le remarque Adrian Rădulescu, dans la structure du premier État dace centralisé et indépendant. Dans les circonstances respectives cet événement avait une importance politique marquée, signifiant le refoulement de l'expansion romaine qui avait envahi déjà la plus grande partie de la Péninsule Balkanique, se rapprochant des limites du territoire habité par les Géto-Daces. Après la mort de Burebista, l'État constitué sous son règne cessa d'exister et, dans l'espace qu'il occupait, surgirent plusieurs formations étatiques géto-daces plus petites. Celles-ci devinrent la cible de la pression toujours plus grande de l'Empire romain. Dans les années 29—28 avant notre ère, les trois petits États de la *Scythia Minor* (la Dobroudja), ayant à leur tête les autochtones

Rholes, Dapyx et Zyraxes, tombent sous la domination de Rome, la Dobroudja étant de la sorte le premier territoire des Géto-Daces à se trouver englobé dans l'Empire romain. Elle devait être aussi le territoire où cette domination allait durer le plus longtemps.

Des témoignages provenant des sources les plus diverses établissent que la domination romaine a eu des conséquences de la plus grande importance pour le développement de la vie socio-politique et culturelle de la région comprise entre le Danube et la mer Noire. Les sources historiques écrites, tout comme les vestiges archéologiques qui recouvrent le territoire de la Dobroudja font état, pour une durée de plusieurs siècles, du haut niveau du développement socio-économique et culturel, d'un grand nombre d'événements politiques de grande importance et de l'intense processus de romanisation qui s'y déroula. L'ouvrage souligne l'ampleur et les effets de ce processus qui se trouve, en Dobroudja aussi, à la base de la formation du peuple roumain et de la langue roumaine. La romanisation continue, dans des formes spécifiques, durant la domination de l'Empire romain d'Orient, qui portera plus tard le nom d'Empire byzantin.

Au VIe siècle se produisent les premières infiltrations des Slaves établis à droite du Danube, puis la formation des premières *slavinies;* dans la deuxième moitié du siècle suivant commence la pénétration des Proto-Bulgares qui créèrent leur propre État dans les Balkans. Néanmoins — comme l'affirme Adrian Rădulescu — la plus grande partie de la *Scythia Minor*, le Delta du Danube y compris, demeura toujours sous l'autorité du Byzance, autorité qui fut pleinement réinstaurée à la suite des événements militaires de l'année 971, lorsque la Dobroudja devint un *thème* (unité administrative) sous le nom de Paristrion ou Paradunavon. Les événements politiques de cette période n'ont pas marqué d'une manière significative le caractère ethnique de la population de cette province. De même que sur la rive gauche du Danube, les Roumains y continuèrent leur existence sans interruption, faisant face aux vicissitudes de l'histoire. Dans la période suivante (Xe — XIIe siècles) furent érigées en Dobroudja une série de fortifications *(vallum)* en pierre ou en terre, destinées à barrer les invasions des Petchénègues, des Ouzes, des Koumanes et des Tartares. Les vestiges de ces fortifications se conservent encore de nos jours de même que ceux de quelques citadelles ou d'édifices religieux construits dans le même intervalle.

A. Rădulescu et I. Bitoleanu insistent à juste titre sur le fait que dans la deuxième moitié du XIe siècle l'élément autochtone se manifeste toujours davantage, aboutissant à la formation de petits États roumains indépendants, tels ceux gouvernés par Tatos, Sesthlav et Satza. Byzance dut livrer de durs combats contre ces chefs locaux pour parvenir à rétablir son autorité sur le *thème* de Paristrion (Paradunavon). Dans le même ordre d'idées les auteurs évoquent la grande révolte populaire de 1185—1186 au sud du Danube, à laquelle ont participé, sous le commandement des frères Petru et Asan, les Roumains établis sur les deux rives du fleuve. L'État des Asan, créé par les habitants de la vaste zone balkano-danubienne qui atteignit le sommet de sa puissance à l'époque de Ioan Asan II (1218—1241), étendit son autorité sur la Dobroudja aussi, constituant, selon l'opinion des auteurs de l'ouvrage, « un important degré sur l'échelle de l'évolution historique des Roumains. Des rapprochements et des influences se sont produits sur le plan économique et spirituel ». (p. 175). Cependant, pour réaliser un tableau historique complet de cette période, il nous semble que l'information particulièrement intéressante concernant les Roumains de Dobroudja qui se trouve dans la chronique du Byzantin Ioan Kinnamos, et qui signale qu'en 1166 le général byzantin Leon Vatatzes y avait rassemblé une armée formée d'« un grand nombre de Valaques » aurait dû être mieux valorisée.

Les événements politiques où fut impliqué le territoire entre le Danube et la mer Noire à l'époque de l'expansion ottomane présentent un intérêt tout particulier. Un nouvel État dobroudjéen pris naissance vers 1320, du côté de Cavarna. Quelques dizaines d'années plus tard Balica y régnait, et son autorité s'étendait sur presque toute la Dobroudja. Son frère et successeur, Dobrotici (qui semble avoir donné son nom à la province), y

joua un rôle politique insigne, car c'est en son temps que la vie économique de cette province roumaine prit un grand essor, dû pour beaucoup aux échanges commerciaux avec les territoires roumains du nord du Danube. C'est l'époque où se dessine, toujours plus forte, l'expansion ottomane dans la Péninsule des Balkans.

L'intervention de Mircea l'Ancien, le prince régnant de Valachie, qui écarte la menace ottomane et réunit la Dobroudja à ses autres possessions, marque une nouvelle étape dans l'histoire de la province. Les documents attestent d'une manière incontestable le fait que Mircea s'était rendu maître de la Dobroudja dès l'année 1388 ce qui lui permit de s'intituler prince de toute la Valachie « jusqu'à la grande Mer et seul maître de la citadelle de Dristor ». De la sorte, les Roumains de Dobroudja se sont trouvés réunis pour plusieurs décennies, sous un même pouvoir que ceux de la Valachie. Cependant, il eût été souhaitable que les auteurs aient également fait état des informations comprises dans le document de 1412, le seul conservé parmi ceux émis sur le territoire de la Dobroudja sous le règne de Mircea l'Ancien.

Toutefois, l'expansion ottomane ne put être endiguée que temporairement. En 1417 (l'ouvrage adopte une chronologie confuse), à la suite de la campagne du sultan Mehmet Ier contre Mircea l'Ancien, la Dobroudja fut arrachée à la Valachie, pour devenir, pendant plus de quatre siècles et demi, une province de l'Empire ottoman. Dans cette situation, la terre roumaine entre le Danube et la mer Noire connaîtra une nouvelle organisation et sera appelée à exercer d'importants rôles stratégiques.

En dépit des colonisations de Turcs et de Tartares en Dobroudja et du changement officiel de la toponymie, la population roumaine autochtone maintint sa prépondérance numérique et sa propre vie spirituelle, tout comme bon nombre d'anciens toponymes. Afin d'en apporter la preuve, Ion Bitoleanu fait de nombreuses et de bien intéressantes références à nombre de sources, cartographiques ou écrites, qui parlent de la présence ininterrompue des Roumains en Dobroudja pendant toute la période de domination turque sur ce territoire. D'une importance à part sont également les registres turcs appelés *mufassal defter* (ignorés d'une façon inexplicable par les auteurs de l'ouvrage) où, pour le XVIe siècle, figurent des Roumains en très grand nombre parmi les habitants de la province entre le Danube et la mer Noire.

Aux Roumains autochtones se sont ajouté à la longue, pendant toute la période de la domination ottomane, nombre de leurs congénères venus de tous les territoires roumains de la gauche du Danube. Un rôle particulier revient aux pâtres transylvains ou *mocani*, qui, des siècles durant, sont venus hiverner avec leurs troupeaux en Dobroudja. Certains d'entre eux se sont définitivement établis sur le territoire de cette province, apportant une large contribution à son développement économique, mais également au progrès de sa vie spirituelle. Comme le souligne Ion Bitoleanu, « en Dobroudja fut poursuivie l'homogénéisation de la synthèse ethnique roumaine, qui donnait à la contrée entre le Danube et la Mer l'aspect en miniature de tous les Roumains des autres provinces » (p. 240).

Le XIXe siècle vit une forte éclosion de la culture roumaine en Dobroudja, suivie d'un éveil de la conscience nationale. De nombreuses écoles y furent créées, aussi bien dans les villes que dans les villages, des édificies religieux y furent érigés, et même des sociétés culturelles roumaines y furent fondées. Certaines écoles jouissaient de l'appui des autorités de Bucarest qui leur envoyaient des subsides et surtout des ouvrages didactiques. Le livre dont nous parlons rend également compte du puissant écho produit au sein des milieux roumains de Dobroudja par la révolution de 1848 dans les Principautés roumaines. Peu de temps après, en 1850, l'agronome roumain de grande réputation, Ion Ionescu de la Brad, délégué par les révolutionnaires roumains en exil, entreprit de minutieuses recherches en Dobroudja, et fit des observations particulièrement intéressantes sur la vie des Roumains de cette province.

Les chapitres consacrés à la présentation de l'époque de domination ottomane démontrent, arguments irréfutables à l'appui, que, durant toute cette période, les Roumains de Dobroudja ont maintenu des rapports suivis, sur tous les plans, avec leurs frères de la rive gauche du Danube. C'est ainsi que le retour, en 1878, de la

Dobroudja au tronc ancestral, à la suite des sacrifices des soldats roumains sur les champs de bataille de Griviţa, de Plevna, de Rahova et de Vidin, apparaît comme un dénouement historique tout à fait naturel. Après une longue domination étrangère, le sol roumain compris entre le Danube et la mer fut ainsi organiquement réintégré dans l'aire nationale. À ce moment-là — tel qu'il est souligné aussi dans l'ouvrage — la population roumaine de Dobroudja constituait l'ethnie la plus nombreuse de la province. La plupart des toponymes y était également purement roumains. En dépit des colonisations ottomanes et des oppressions de toutes sortes, les Roumains sont demeurés l'élément le plus stable de la contrée et ont maintenu aussi bien leur prépondérance numérique que le rôle primordial dans la vie sociale et économique.

La réintégration de la Dobroudja à la Roumanie eut pour conséquences de nombreux progrès dans tous les domaines de la vie sociale. De profonds changements intervinrent aussi au cours des années du socialisme, lorsque la Dobroudja connut un extraordinaire développement sur la voie que parcourt notre pays vers les sommets du progrès et de la civilisation.

Partie intégrante du peuple roumain, les Roumains de Dobroudja ont participé à tous les événements qui ont marqué l'histoire de la patrie, en apportant leur contribution au développement de l'ensemble. C'est la conclusion majeure que dégage la lecture bien instructive et passionnante de l'ouvrage élaboré par Adrian Rădulescu et Ion Bitoleanu.

TUDOR MATEESCU

LES ESSAIS DE LA «BIBLIOTECA KRITERION»

Il s'agit, en l'espèce, dans cette collection appartenant aux Éditions Kriterion, de la traduction, en roumain, d'œuvres écrites dans les langues des nationalités cohabitantes. Mise en œuvre en 1971, autrement dit deux ans après la fondation de ces Éditions, la dite collection s'est proposé dès le début un dessein bien défini: celui d'attirer l'attention du lecteur roumain sur les plus représentatifs parmi les écrivains devenus classiques en leur langue respective ainsi que sur les littérateurs contemporains qui, vivant en Roumanie, publient dans la langue qui est propre à chacun d'eux. S'il n'était question, au début, que de traductions d'œuvres en prose et de poésies (les premiers volumes de la collection ont été deux romans écrits dans l'entre-deux-guerres: *les Varju* de Kós Károly et *le Monastère noir* de Kuncz Aladár, ainsi qu'une nouvelle traduction roumaine des *Poèmes* de Ady Endre, due à Paul Drumaru), la Collection, en cours de route, a diversifié sa formule et a lancé en 1973 la série des « Essais » dont le format et la couverture sont facilement reconnaissables puisque ils sont restés les mêmes qu'au début, bien que la formule graphique des livres de prose et de poésie ait connu différentes variantes avant de devenir ce qu'elle est à présent.

Paru en 1973, le premier volume de la série « Essais » de la « Biblioteca Kriterion » est un recueil des articles concernant la littérature et les questions sociales et politiques et parus de 1919 à 1944, de l'écrivain et journaliste Molter Károly; dans ce recueil intitulé *les Termites*, l'auteur s'emploie à définir la nationalité hongroise de Roumanie en tant qu'entité ethnique ayant sa configuration spirituelle spécifique.

Ce qui peut être considéré comme caractéristique dans cette série, c'est la diver-

sité des domaines et la variété des formules de recherche qu'elle offre. Du recueil d'articles à la monographie, des volumes de correspondance aux études d'histoire de la culture, de l'essai de philosophie à la recherche concernant le passé et le présent de la cohabitation des communautés nationales sur le territoire de la Roumanie, des études de littérature comparée à l'évocation d'interférences culturelles roumano-hongroises ou roumano-allemandes extrêmement bénéfiques, la série « Essais » de la Collection « Biblioteca Kriterion » reconstitue le tableau d'un mouvement d'idées en pleine effervescence.

Parmi les monographies de la série, rappelons celle, parue en 1974, et consacrée par le professeur Tóth Sándor au penseur, au théoricien et philosophe *Gaál Gábor* (1891—1954), qui fut dans l'entre-deux-guerres l'âme de la revue d'orientation démocratique de Cluj « *Korunk* », puis après la dernière conflagration, le fondateur de la revue « *Utunk* », et l'un des promoteurs les plus fervents de la littérature socialiste. Ou encore celle qui a pour titre *les Confessions de János Bolyai* (1976), écrites par l'historien Benkö Samu, de Cluj-Napoca, qui ne se propose nullement de traiter de l'activité de ce célèbre savant transylvain du siècle dernier en matière de mathématiques, mais de ses vastes et multiples préoccupations humanistes (sciences naturelles, sciences sociales, philosophie), telles qu'elles ressortent des quelque 14 000 pages de manuscrit qu'il a laissées et qui nous offrent l'image d'un esprit encyclopédique de vaste envergure. La série de monographies s'est trouvée complétée en 1978 par une évocation de l'humaniste de taille européenne que fut au XVIe siècle le typographe *Johannes Honterus*, ouvrage de l'historien Gernot Nussbächer, enrichi d'une vaste iconographie et qui contient une foule de renseignements et de données sur les centres économiques et culturels saxons de Transylvanie: Braşov, Sibiu, Sighişoara, Mediaş, Bistriţa. C'est encore à un fils célèbre de la communauté allemande de Transylvanie, le physicien *Herman Oberth* qu'est consacrée la monographie de Hans Barth (Ière édition en 1975, IIème édition, revue et augmentée en 1979, à l'occasion du 85ème anniversaire du grand savant). L'auteur y reconstitue la biographie d'un inventeur de génie, né à Sibiu, professeur de physique à Sighişoara et à Mediaş qui, malgré le scepticisme général qu'éveillait la possibilité du vol dans le cosmos à l'aide de roquette, et une lutte continuelle avec les difficultés matérielles, a réussi cependant à s'imposer parmi les grands savants, étant le premier de notre siècle à lancer en 1931 à Mediaş une fusée à combustible liquide, établissant de la sorte le principe de vol de tout ce genre d'engins lancés aujourd'hui dans le monde.

Enfin, une récente monographie (1978) due à Domokos Sámuel, professeur budapestois de langue et de littérature roumaines, traite de l'époque où le poète roumain *Octavian Goga* faisait ses études dans la capitale hongroise; l'auteur a entrepris une recherche minutieuse de ses traductions du hongrois en roumain, et tout particulièrement de sa version inspirée de *la Tragédie de l'homme*, le poème de Imre Madách.

Bien qu'à ses débuts, il semble qu'une série de livres ayant trait à l'histoire de la Transylvanie et à l'interpénétration des destinées culturelles roumaine, hongroise et allemande s'avère aussi d'ores et déjà très importante. Dans cet ordre d'idées, il convient de signaler en premier lieu le recueil d'études *Philobiblon transilvan* (1977) publié par l'historien de Cluj Jako Zsigmónd sur l'histoire de l'imprimerie en Transylvanie. Dans son introduction, l'auteur s'occupe des débuts de l'imprimerie dans cette région de l'Europe, grâce à Johannes Honterus, au XVIe siècle: il s'arrête ensuite sur l'emploi, pour la première fois, des caractères latins, à Sibiu et étudie le Catéchisme luthérien roumain de 1544, publié dans cette même ville ; il évoque plus loin la figure du « Phoenix de Transylvanie », le typographe hongrois Misztotfalusi Kis Miklós, brosse un vigoureux portrait de Köleséri Sámuel de Sibiu, figure centrale aux idées avancées de son temps (XVIIe siècle), bibliophile étroitement lié à différentes personnalités roumaines de l'autre côté des Carpates, tels Constantin et Ştefan Cantacuzino et Nicolae Mavrocordat ; pour finir, il passe en revue l'histoire de quelques célèbres bibliothèques de Transylvanie (celles des villes d'Odorheiu Secuiesc et d'Oradea, celle de Timotei Cipariu, ou encore celle du Collège Bethlen Gábor d'Aiud); Jakó Zsigmond reconstitue avec une passion minutieuse l'histoire fascinante de plusieurs livres, institutions culturelles et personnalités marquantes de la vie transylvaine du XVIe et XVIIe siècles.

C'est dans la même catégorie d'interférences spirituelles entre les communautés roumaine, hongroise et allemande que se range *l'Exemple des précurseurs* (1975) d'Arvay Arpád. L'auteur y entreprend des incursions dans l'histoire du XIXe siècle, et s'occupe d'artistes de ce temps: musiciens, peintres, acteurs, qui, Hongrois ou Allemands, établis dans les Principautés Unies, y ont vécu de longues années et se sont identifiés aux mouvements d'idées, aux remous sociaux et au sens de la lutte pour la justice, l'indépendance et l'unité nationale des Roumains de l'autre côté des Carpates. L'ouvrage rappelle entre autres les peintres Chladek Antal (Anton Chladek), Szatmári Pap Károly (Carol Pop de Satmari) et David C.Rosenthal ; il ne manque pas d'évoquer la visite que fit Franz Lisz à Bucarest en 1846 et reconstitue les tournées réciproques des troupes de théâtre.

Pour en demeurer au domaine des interpénétrations culturelles et des affinités spirituelles, il nous faut signaler la massive correspondance de Béla Bartok *(Lettres* vol. I, 1976 et vol. II, 1977) dans le cadre de laquelle une place importante est faite aux lettres du compositeur au professeur roumain Ioan Buşiţia de Beïuş, hôte de Bartok chaque fois que celui-ci se rendait dans les Carpates occidentales et qui, recueillant pour lui toute une série de chansons populaires roumaines a contribué pour une bonne part à son approche du folklore roumain. Émouvants au possible s'avèrent les efforts du grand compositeur qui tient à écrire à Buşiţia dans le roumain le plus correct, d'autant plus qu'il a toujours été un admirateur passionné de notre folklore, ce dont fait preuve sa suite de *Danses roumaines.*

Afin de clore la série des ouvrages parus jusqu'ici, et concernant les interférences des traditions et la spécificité des communautés ethniques de la Roumanie, rappelons l'ouvrage intitulé *les Dimensions de la cohabitation* (1978) du professeur et journaliste de Cluj-Napoca Gáll Ernö, programmatique par son titre même, et qui se propose d'examiner en profondeur le propre de l'évolution de la nationalité hongroise de Roumanie, la dynamique de ses valeurs historiques, traditionnelles et culturelles et les rapports d'égalité entre les Roumains et les nationalités cohabitantes, tels qu'ils se présentent aujourd'hui dans notre pays.

Loin de considérer comme achevée sa mission la Collection «Biblioteca Kriterion», série «Essai», a l'intention de poursuivre la recherche en la diversifiant au moyen de documents, d'arguments historiques concrets, de débats et d'analyses concernant le phénomène de cohabitation des Roumains, des Hongrois, des Allemands et de toutes les autres nationalités de Roumanie, au cours de l'histoire ; dans nombre de livres actuellement sous presse, une attention toute particulière est accordée à ces ponts jetés par des esprits de choix entre les cultures et entre les cœurs, contre tout chauvinisme, nationalisme et autres diversions, tramés par les classes exploiteuses qui, à maintes reprises, ont envenimé jadis les rapports des Roumains, des Hongrois, des Allemands, etc. Aussi la série « Essais » de la Biblioteca Kriterion a-t-elle entre autre en préparation, toute une galerie de portraits littéraires brossés par le critique Nicolae Balotă et réunis sous le titre d'*Écrivains hongrois de Roumanie. 1920—1980,* un livre très intéressant du point de vue documentaire: *Cent ans de théâtre juif en Roumanie,* qu'écrit Israel Bercovici, dans lequel l'auteur s'applique à reconstituer l'histoire du plus ancien des théâtres juifs d'Europe, celui de Roumanie; notons également un ouvrage du professeur Spielmann József, de Tîrgu-Mureş, qui s'occupe de l'histoire de la médecine en Transylvanie.

D'autres ouvrages de spécialité ont encore paru dans la Collection dont nous nous occupons ayant pour objet la littérature comparée tel *Clio et Caliope* (1978) ou la sélection d'études et d'essais de philosophie, *Credo et histoire* (1979) des regrettés Csehi Gyula (1910—1976), professeur d'université, et Bretter György (1932—1977). La valeur de ces deux ouvrages — la vaste ouverture intellectuelle, l'esprit d'association, le point de vue original de Csehi Gyula discutant de l'un des problèmes les plus débattus et les plus controversés de la critique et de l'esthétique contemporaines (« Modèle et reflet », « Littérature et art », « Document et littérature », ce sont là quelques-uns des titres de ses chapitres) ou, d'autre part, les brillantes démonstrations de Bretter György, ses analyses d'une logique intérieure très serrée et d'une profondeur bouleversante (« Contribution aux particularités d'un complément circonstan-

ciel de lieu et de temps », « Hypothèse sur la langue double des générations », « l'État idéal de Fichte », « Contributions à l'interprétation de l'œuvre de Lukács György », etc.) — leur valeur, donc, justifierait pour chacun d'eux une chronique à part.

Nous ne saurions clore cette présentation de la série « Essais » de la Collection « Biblioteca Kriterion » sans rappeler le mérite de ceux qui, en premier lieu, rendent possible la lecture d'ouvrages écrits en d'autres langues: les traducteurs. Tout comme la série de prose ou de poésie, celle des « Essais » a bénéficié de l'apport de traducteurs chevronnés, comme Paul Drumaru, Gelu Păteanu, Francisc Grünberg, Livia Bacâru. Chacun des volumes de la série s'ouvre sur une préface que signent des critiques littéraires roumains ou des spécialistes de prestige de divers domaines, tels Nicolae Balotă, Al.Ivasiuc, Ion Ianoşi, Mihai Isbăşescu, N.Tertulian, le physicien Elie Carafoli, le musicien Zeno Vancea, l'historien Virgil Cândea, respectant en cela l'un des principes sur lesquels s'est fondé la Collection, au départ: celui de la qualité, aussi bien en ce qui concerne la sélection des titres, la traduction, que dans la présentation de l'ouvrage par une personnalité de vie culturelle roumaine. De la sorte s'est trouvé délibérément, naturellement, organiquement mis en œuvre le dessein généreux sous le signe duquel la Collection « Biblioteca Kriterion » s'inscrit comme un acte authentique d'interférence culturelle et spirituelle.

GABRIEL GAFIŢA

L'ARC-EN-CIEL DU SOUVENIR

« La rêverie est une mnémotechnie de l'imagination. En la rêverie nous reprenons contact avec la possibilité que le destin n'a pas su utiliser », dit Gaston Bachelard dans son excellent livre: *la Poétique de la rêverie.* D'une œuvre écrite sous le signe de la rêverie émane par conséquent une plénitude simple et toute naturelle: celle d'un virtuel non-accompli mais saisissable, celle d'un réel sans cesse dépassé et re-signifié. Une œuvre pareille communique à la fois sérénité et bon ordre, car son monde s'établit selon des normes éternelles, revêtant les sens les plus variés. Cependant ces attributs-là résultent non pas de ce que l'on nous raconte (événements le plus souvent tragiques) mais de l'atmosphère dans laquelle baignent les faits, du sentiment qu'il ne pouvait pas en être autrement et que ce qui s'est passé n'a pas dépendu des lois du hasard, mais des ressorts intimes mêmes du destin. Un destin qui, loin de peser, élève, un destin qui ne s'impose pas mais qui est choisi ou suivi de bon gré. Autrement dit, un destin de la rêverie.

Dans la grande famille des œuvres écrites sous l'auréole de la rêverie, me reviennent maintenant en la mémoire *Narcis et Goldmund* (Herman Hesse), *le Secret du Bosco vecchio* (Dino Buzzatti) ou *Que ma joie demeure* (Jean Giono). Sous le même signe du zodiaque s'inscrit chez nous le roman de Sorin Titel* d'une chaude et lumineuse sérénité. Il se passe peu de choses dans ce livre. En fait, il ne s'en passe qu'une seule: quelqu'un se souvient de certains événements et raconte tandis que les autres écoutent, ou, plus exactement, se souviennent aussi car rien n'est inconnu et tout provient d'émotions et d'expériences communes. D'ailleurs le rôle de conteur pourrait être assumé par chacun d'entre les auditeurs et la formule qui revient fréquemment: « Tais-toi et écoute » exprime davantage une initiative que prend, d'autorité, le conteur (qui ne doit pas être interrompu) qu'une plus grande connais-

* Sorin Titel: *Clipa cea repede* (« l'Instant fugitif ») Bucarest, Éd. Cartea Românească, 1979

sance des faits. Et, peu à peu, le lecteur se tait à son tour (autrement dit suspend son jugement critique) se laisse prendre au frisson du roman et s'intègre aux paisibles auditeurs qui peuplent le monde qui nous est offert, vaguement transylvain et quelque peu atemporel. C'est l'espace d'une année d'évocation: on n'y trouve de place qu'en renonçant à tout orgueil personnel et en restant là, tranquillement assis, bien disposé à ne rien dire et à écouter. Ce n'est qu'alors que l'on peut comprendre vraiment et que l'on acquiert la connaissance, car ce n'est pas un hasard si la formule citée plus haut nous envoie par la pensée vers les dispositifs de l'initiation orphique et pythagorique.

Au-delà des événements narrés et qui dessinent vaguement l'image de divers destins, perce un thème constante: celle de la joie. Il s'agit de l'éloge de la beauté de la vie, de la vie qui se comprend soi-même et vit dans sa plénitude l'élan né de cette prise toute naturelle de conscience. Une joie sans frein, jaillie de l'enthousiaste tourbillon de la jeunesse: « C'est comme ça la jeunesse, ai-je dit alors. L'homme, quand il vieillit, oublie comment il était au temps de sa jeunesse... Où y a-t-il un homme qui, tandis qu'il est jeune, dise: ça y est, fini, ça suffit. » (p. 59) Une joie amère qui tire sa sève du sentiment du temps impitoyable, de l'instant qui fuit, entraînant les cris d'allégresse de la jeunesse et laissant derrière lui le vague vide des échos: « C'était bien beau, mademoiselle, lui ai-je dit, c'était bien beau ce temps-là où nous étions comme deux sœurs ; seulement, voilà, les années s'en sont allées, envolées, et je n'ai guère observé qu'elles n'étaient plus là. » (p. 99). Une joie calme comme la surface d'un lac, une joie à peine perceptible, qui vient du plus impénétrable de l'être et fait parler les plus profonds enracinements de l'homme dans le monde. C'est la joie que donne la conscience d'être en vie, celle du lieu et du sens que votre existence à vous, dans la cohorte si bien organisée des existences et des choses de l'univers: « Il fut saisi d'une telle joie que ses yeux se remplirent de larmes. Il avait apporté un tabouret de la cuisine, l'avait posé sous l'abricotier de la cour, et jusqu'à l'heure du déjeuner, il n'avait pas bougé de son siège, tandis que n'arrêtait pas, dans l'arbre, le bourdonnement comme englué de miel des abeilles et, haut dans le ciel, le joyeux gazouillis des oiseaux. Une terrible envie de vivre s'empara de lui... Comment abandonner un tel paradis, se disait-il, en contemplant le ciel bleu, où il n'y avait pas l'ombre d'un nuage. Baigné dans la lumière aveuglante, le monde s'offrait, immaculé et d'une attendrissante fragilité, à ses regards empreints de lassitude ». (p. 333).

Et, tout à l'opposé, deux personnages dont la présence irradie une lumière inaccoutumée, une aura de rêve et d'irréel, personnages vraiment destinés au bonheur, et qui portent le fardeau d'un sort destructeur. Leur passage va laisser dans le monde une ombre d'inachevée, ombre que refléchit aussi leur être intérieur. Mademoiselle Ana, dont l'apparition transfigure l'existence de tous ceux qui la connaissent, est hantée par un rêve, toujours le même: celui de la source miraculeuse: elle la cherche et la trouve enfin, mais tarie et pleine de vase. Jouet chétif entre les mains du hasard, Gheran, lui, rêve de réaliser la grande illusion, c'est-à-dire d'accomplir l'acte magique qui donne le sentiment de dépasser les lois de la nature, de dominer absolument le réel, de réaliser une « cosmogonie » en miniature.

C'est dans le cercle de ces deux personnages que se retrouvent toutes les histoires que nous conte le roman de Sorin Titel. Elle s'y retrouvent, ce qui ne veut pas dire qu'elles y demeurent: elles mettent en évidence une cascade de destinées, de profils humains, de pensées et de sensations, et plus que tout, une naturelle et profonde compréhension de la vie. Toute rencontre de deux êtres humains est le début d'une histoire. Dans ce roman, ce que les hommes commentent ce n'est pas le présent, c'est le passé. Par ce geste même, leur verbe prend une allure sacrale. Allure enrichie d'ailleurs par la concentration du temps en ces moments d'intensité maximale de l'existence: les fêtes traditionnelles, les instants où la gaieté et l'enthousiasme sont à leur comble et que rien n'y fait obstacle. L'être total en plein épanchement se trouvant dans la plénitude de ses forces, éclate alors passionnément, mais aussi avec un sens inavoué, toujours présent cependant, des pratiques traditionnelles de la mesure et de la sobriété.

Ce qui unit les êtres du roman, ce n'est pas le hasard, mais un dialogue permanent qui les appelle et les place (au-delà même

des fragiles barrières du vraisemblable) face à face. Dialogue qui est comme une confession réciproque, un aveu qui doit être fait, même s'il n'y a personne pour l'entendre. Souvent la situation du dialogue manque de crédibilité, celui qui écoute est un inconnu aux contours imprécis à moins qu'il ne se trouve depuis longtemps dans l'autre monde. Cependant sa présence en tant qu'interlocuteur est absolument nécessaire, car il est le seul à pouvoir comprendre vraiment le sens de ce qui est dit à ce moment-là. C'est d'ailleurs de cela que dérive, en fait, le sens de toutes les histoires qui composent ce roman et faute de quoi nous ne réussirions jamais à comprendre pour quel motif un personnage a vécu de telle sorte et pas autrement. Ainsi nous sont offerts la signification aussi bien que le prix de la joie. Par conséquent ce ne sont pas les événements en soi mais leur sens qui forment l'objet des confessions. Aux heures des vicissitudes ou à celles de répit, la personne qui parle (présence réelle ou ombre) est la seule qui puisse vraiment comprendre ce qu'a signifié le passage d'un homme en ce monde. C'est de là, de cette initiatique des récits, que naît le surplus de sens qui transcende les mots, qui éclaire par eux, et que nous appelons sagesse, compréhension ou tout simplement *raison*. De cette réconciliation avec soi-même et avec le monde de chacune des existences contées naît cette paix qui souffle légèrement sur l'horizon du roman, cette douce lumière intérieure, qui ne ressemble nullement à une illumination ou à une révélation, mais qui est pareille au clignotement de l'aura qui se dégage, une certaine nuit d'hiver, de l'arbre de Noël.

MIHAI COMAN

ART ET MÉTIER

Une personnalité originale, singulière par plus d'un aspect dans l'espace de la littérature roumaine contemporaine, tel est Romulus Vulpescu, né en 1933 à Oradea. Une méticulosité et une érudition de philologue, un penchant marqué pour la farce et la jonglerie lexicale, une inspiration livresque s'ajoutant au goût pour les crudités de l'argot, un désir impénitent d'expériences stylistiques, mais aussi une remarquable capacité d'approche des formes fixes de la poésie, ne sont que quelques-uns des traits, par ailleurs contradictoires, qui, joints en une brillante synthèse baroque — en définissent la personnalité. D'où les extraordinaires versions roumaines qu'il nous a offertes des œuvres de Jarry, Rabelais, Villon et Charles d'Orléans, ou l'édition critique exemplaire de l'œuvre du mathématicien poète Ion Barbu (1895—1961). Quant au poète Romulus Vulpescu, (il n'a publié qu'un seul volume de prose, en 1967, *Exerciţii de stil* « Exercices de style», que le titre même définit), il ne se signale que parcimonieusement, par les volumes *Poezii* (« Poésies», 1965), *Şi alte poezii* (« Et d'autres poésies», 1970) et enfin par ce dernier recueil, intitulé *Arte & Meserii* (« Arts & Métiers», 1979) — « sélection comprenant 101 poèmes, les uns parus dans les recueils antérieurs, les autres inédits (. . .) dans une présentation graphique (couverture, mise en page, et maquette artistique) de l'auteur» — nous précise-t-il dans le colophon du volume. Comme dans le cas des traductions des écrivains français cités, Vulpescu demeure un passionné du beau livre, un bibliophile raffiné, séduit par l'harmonie visuelle. *Arte & Meserii* est un objet d'art de format in-32°, imprimé sur papier *offset*, bichrome — rouge-brique et cendré — avec des reproductions d'après des gravures de Dürer, Delpierre et des dessins d'auteurs non identifiés. Sur la dernière couverture figure un *ex libris* et le portrait essentialisé de l'auteur — exécuté dans la manière du célèbre Joyce dessiné par Brancusi — dû à l'ex-

cellent graphicien Emil Chendea. C'est ainsi que se présente le livre, vu de l'extérieur, — un extérieur qui n'est aucunement négligeable. Car, loin d'être une simple preuve de métier, la qualité de la présentation graphique, si elle ne programme pas directement la lecture, contribue à la création d'une atmosphère propice à la réception de la poésie. Elle fait partie de cet ensemble de techniques de la persuasion, de modalités par lesquelles l'auteur s'emploie à gagner l'attention du lecteur, pour en faire ainsi, tant que dure l'acte de lecture, un habitant de son univers imaginaire. Séduits par l'élégance de cette rhétorique, « écoutons» à notre tour le discours poétique que nous propose Romulus Vulpescu.

Le premier cycle du livre est intitulé *Ars poetica* et s'ouvre par le distique suivant, à valeur d'avertissement: *Je m'enlise dans la vase paisible, médiocre,/ de la poésie grave, à monocle* . . . Le sens en serait l'acceptation résignée d'une posture qui lui est inconfortable par tempérament, celle du poète à programme, forcé de l'exprimer dans un *ars poetica* explicatif. À un second niveau il s'agirait pourtant aussi d'une tentative de *captatio benevolentiae*, que le succès est loin de couronner, car la gravité à monocle est une pose totalement étrangère à Romulus Vulpescu. Ces poèmes trahissent l'effort de la démostration mais n'en demeurent pas moins importants du fait qu'ils révèlent deux attitudes capables d'engendrer la tension lyrique: *la crainte de l'échec et de l'épreuve du temps*; *la confiance illimitée dans la Poésie.*

Le deuxième cycle, *Alphabet d'esthète*, porte un titre trompeur qui renvoie directement à l'idée d'exercice poétique esthétisant. Leurre manifeste, comme en témoigne le contenu des poésies qui le composent: une *Ballade-malédiction pour le prince étranger au peuple et à la patrie*, le rapport art/pouvoir dans la *Diatribe du poète emprisonné chez son tyran envahisseur*, la problématique de la liberté individuelle dans *Grammaire*, la mécanique désolante de l'existence dans la *Science des synoymes*, la technique du discrédit qui frappe les gestes sublimes dans *Zeus non-détraqué ou la vérité sur Prométhée*, le refus de la déclamation patriotarde et de l'opportunisme dans *La dernière page (possible) d'un testament perdu* — ce sont là plutôt les données d'un véritable *ars vivendi*, édifié par une conscience morale intégre, que celles d'une vision esthétisante. Le poète s'y montre grave, mais sans affectation, impliqué mais sans renoncer à l'ironie, esthète même, à la rigueur, mais sans ignorer les significations éthiques.

Les deux cycles suivants sont consacrés aux obsessions poétiques de l'amour et de la mort. L'hémistiche virgilien *fugit irreparabile tempus* représente le motif unificateur entre *Ars amandi* et *Dubito, ergo*... D'ailleurs, seul cet authentique vécu de l'irréversible fait communiquer les deux espaces poétiques, autrement parfaitement distincts. Dans *Ars amandi* le souvenir des amours passées ne dépasse pas le seuil de la mélancolie, les regrets ne deviennent que rarement désespoir, la rétrospective érotique, triste, assurément , conserve néanmoins cette teinte de robustesse sensuelle qui émanait de la *Ballade des dames du temps jadis* de maître Villon. Au delà, dans *Dubito, ergo* . . . ce sont des images de la régression biologique qui nous accueillent, signaux de l'autre rive, résonnant amplement dans la sensibilité du poète. Le temps acquiert une matérialité accablante et la tentation de le défier par la bravade, masque malhabilement (sur le plan existentiel mais assurément pas sur le plan poétique) la déroute. Romulus Vulpescu écrit maintenant les plus beaux de ses poèmes, et seules les difficultés qu'entraînent leur traduction nous ont empêché d'en donner de longues citations *in extenso*. C'est pourquoi nous devons être crus sur parole, sur paroles, plus exactement. Inclusivement sur celles qui suivent. Dans *Arte & Meserii* Romulus Vulpescu est un *poeta artifex*, un virtuose de la prosodie, cultivant les rimes et les mètres rares, les assonnances et les allitérations raffinées. Un artisan, mais impeccable, pour lequel le métier s'identifie — comme pour les Anciens — avec l'Art.

VALENTIN F. MIHĂESCU

UNE MONOGRAPHIE CONSACRÉE À JULES VERNE*

Étrange sort que celui de certains écrivains célèbres, même de ceux qui naissent dans l'espace d'une grande culture, telle que la culture française ! Peu de sommets de la plume ont bénéficié de leur vivant de la considération, de l'appréciation et surtout d'une juste compréhension critique de la part de leurs contemporains. Gœthe a été, dans ce sens, un enfant gâté de l'histoire et, dans l'ordre sociologique, il faudrait nous poser la question si son cas ne rafermirait pas, par l'exception qu'il représente, la règle que nous venons d'affirmer. En effet, si l'auteur de *Faust* n'avait pas fait partie, de par sa naissance, de la haute société de Weimar, remplissant aussi la fonction de ministre (d'un petit souverain régnant sur un minuscule État), aurait-il joui comme écrivain de tant d'honneurs?

Un des auteurs qui a consacré une monographie à Jules Verne, Charles-Noël Martin, constate que le célèbre romancier avait été nommé « Chevalier de la Légion d'Honneur en 1870» mais « n'en avait été promu officier qu'en 1892, à l'âge de *soixante-quatre ans* sur la proposition faite auparavant, dès 1886, par Frédéric Petit, sénateur-maire d'Amiens, c'est-à-dire *beaucoup plus en tant que conseiller municipal qu'en qualité de grand écrivain*» (souligné par nous, cité *apud* Ion Hobana, p. 229—230). Ainsi, l'un des écrivains du monde les plus lus, avec avidité même, dirions-nous, dès l'enfance et l'adolescence, « jouit» au cours de sa vie — ce verbe n'est nullement à sa place, mais c'est là, hélas, l'expression consacrée, d'une « mésestime» tellement grande que la Légion d'Honneur même, facilement accordée à tant de médiocrités, ne lui fut octroyée que pour son activité d'individu social, honoré d'une humble et passagère dignité municipale et non pour sa qualité d'écrivain. Cependant le destin de l'écrivain — de plus en plus entouré d'une auréole d'universelle réputation, l'en a vengé à jamais. Dans n'importe quelle statistique sociologique de la lecture de n'importe quel pays, l'œuvre de Jules Verne s'avère des plus lues et des plus connues, se situant à côté de celle des grands paladins de la pensée littéraire, de Homère et Dante, de Shakespeare, Gœthe ou Tolstoï...

Ces aspects, sans importance en apparence — mais point mineurs dans l'exégèse d'un écrivain — se retrouvent dans la plus récente monographie de la vie et de l'œuvre de Jules Verne, due au Roumain Ion Hobana, connu en Roumanie et à l'étranger (lauréat de plusieurs prix internationaux) comme un ingénieux auteur de science-fiction, qui a dépouillé une immense bibliographie — synthèses monographiques, études, essais, évocations, dossiers de correspondance, thèses de doctorat, avec une patience et une minutie dignes d'un laboratoire et, visiblement, avec un incomparable dévouement.

Cette synthèse pertinente vient combler une lacune que la littérature critique roumaine consacrée à Jules Verne ressentait d'autant plus que le grand écrivain français a entretenu des relations personnelles et littéraires beaucoup plus profondes — comme on ne le savait que très peu et, surtout, d'une manière bien imprécise jusque là — avec la Roumanie. Un ample chapitre de la monographie de Ion Hobana, symboliquement intitulé « Cîntecul amintirii» («le Chant de souvenir»), évoque la genèse de l'un des *Voyages extraordinaires*, « le Château des Carpates», voyage tissé par l'imagination de Verne non pas tant à la suite d'un véritable et, en fait, incertain voyage dans les Carpates roumaines, que plutôt grâce à son amitié avec le couple transylvain Muller et, surtout, grâce à une vaste documentation historique, géographique et folklorique. C'est vers ce chapitre de la monographie de Ion Hobana que nous tenons à orienter davantage le lecteur, car il y apprendra en plus le destin (heureux) de l'accueil réservé à l'œuvre de Verne en Roumanie dès 1867: c'est l'année où la revue « *Convorbiri literare*» signale — sous l'égide de la critique officielle fran-

* Ion Hobana, *20 000 de pagini în căutarea lui Jules Verne* (« 20 000 pages à la recherche de Jules Verne »), Éditions Univers, Bucarest, 1979.

çaise, il est vrai — la présence originale de l'œuvre de Verne dans le champ des lettres françaises.

J'ignore combien Ion Hobana aura travaillé à cette exégèse, mais je devine que sa première rencontre avec l'œuvre de Verne — émouvante et romantique, relaté d'ailleurs par l'exégète — a également été le premier degré d'un amour fidèle, jamais trahi, et finalement cristallisé dans ce livre. Un livre qui confère à l'auteur le droit de compter parmi les plus importants commentateurs de la vie et de l'œuvre de Jules Verne. Nullement exagérée notre affirmation s'étale sur le fait que l'auteur de la synthèse a relu l'œuvre de Verne à travers le prisme d'une comparaison permanente avec l'image de l'ancienne et de la nouvelle critique et, comme je viens de le dire, avec l'image du lecteur d'hier et d'aujourd'hui de l'œuvre du grand écrivain. Mais — fait également remarquable — l'historien littéraire, l'analyste de la stylistique et de l'univers littéraire de Jules Verne est, de même, plus d'une fois, un compétent biographe, qui ré-interprète nombre d'événements et de détails de la longue vie (1828—1905) de l'écrivain français. L'adolescence et la jeunesse, ses études, la participation du jeune Verne à la vie sociale et politique de la France du temps de Napoléon le Petit, sa culture vaste et multilatérale, dans le sens le plus pur du terme, révèlent au lecteur — qui connaît l'œuvre de Jules Verne, mais moins *la vie de son œuvre* — les multiples visages (certains inédits) d'une des plus pittoresques personnalités de la littérature universelle.

Dans ce sens, l'effort de Ion Hobana de corroborer une foule d'arguments pour expliquer le fond, le champ génétique d'une œuvre à ce point originale, nous semble particulièrement intéressant. L'horizon de la démonstration n'exclut pas non plus la vision psychanalytique, invoquée par certains exégètes qui parlent d'un univers obsessionnel de l'écrivain: les rapports père/fils (à propos des relations malheureuses entre le grand écrivain et son père), l'amour — la haine des frères, le ciel et, ensuite, le centre de la terre, l'idée du souterrain, etc. Se gardant de les écarter *de plano*, l'auteur de la monographie les évoque, les propose à la discussion, mais sa conclusion s'oriente — et ce n'est pas là un pur hasard — vers la défense d'un *système esthétique* de Verne ayant une autre provenance, et qui est signifié par l'immanent humanisme même de l'écrivain. Ce qui a été excellemment synthétisé par Hetzel, l'éditeur de l'œuvre de Verne: le but de Jules Verne dit-il, « est, en effet, celui de résumer toutes les données *géographiques, géologiques, physiques, astronomiques* accumulées par la science moderne *et de reconstruire, sous la forme pittoresque et attrayante qui le* caractérise, l'histoire de l'univers ». Voilà l'obsession centrale, profonde et humaniste, de ce grand visionnaire et écrivain de l'avenir du monde moderne, également décelable — comme Ion Hobana le souligne vers la fin de sa monographie — dans l'une des phrases-clés du capitaine Nemo, *alter ego* de l'écrivain: «Ce ne sont pas de nouveaux continents qu'il faut à la Terre, mais de nouveaux hommes !»

La synthèse monographique que Ion Hobana consacre à Jules Verne est écrite dans un style pittoresque, imprégné de l'algèbre d'une organisation pertinente du vaste matériel exploré, ce qui nous permet de la parcourir tel un ouvrage littéraire proprement dit. La nouvelle recherche est, dans son ensemble, un plaidoyer pour un Jules Verne humaniste, marqué par l'aspiration vers la solidarité humaine à édifier par la science d'abord, par la soif de la *découverte* sans trêve, de nouveaux horizons, toujours plus sereins et plus bénéfiques à la vie sur notre très ancienne Terre.

CONSTANTIN CRIŞAN

REVUE DES REVUES

Secolul 20

Parvenue à son 220e numéro et entrée dans sa 20e année d'existence, la revue « *Secolul 20* » se présente devant nous avec un riche bilan. Elle a joué — et continue de jouer — comme nous allons le voir, un rôle des plus bénéfiques. Nous nous proposons d'analyser ici, brièvement sans doute, l'évolution de la *Revue*, ses lignes directrices, ainsi que l'originalité que tout au long des années elle s'est acquise, non sans efforts, ce dont peut se rendre pleinement compte quiconque prend la peine de consulter la collection complète. Chacun des numéros est un livre (par son format et ses proportions): ce qui fait que nous nous trouvons devant une *véritable bibliothèque* sur le frontispice de laquelle est inscrit le but fondamental de l'œuvre: le dialogue de la spiritualité, de la littérature et de l'art roumains avec la littérature, l'art et la spiritualité universels. Je ne pense pas me tromper en affirmant que « *Secolul 20* », revue de littérature universelle, est unique, comme facture, dans l'histoire de la presse roumaine, par la thématique et par la formule auxquelles elle est parvenue, et que, par la tenue de sa présentation et par la valeur des textes qu'elle renferme, elle est peut-être l'une des plus originales parmi les revues littéraires de notre continent.

L'ambition de réaliser une pareille revue mais aussi la persévérance, l'audace et un sens de la valeur à même d'éviter les pièges des modes de dernière heure caractérisent le groupe, l'équipe, petite mais homogène, de ceux qui président, depuis un temps assez long, à ses destinées. Nommons, à l'occasion de ce regard rétrospectif: le critique et essayiste Dan Hăulică (rédacteur en chef adjoint de 1963 à 1967 et rédacteur en chef depuis cette dernière date) ,le poète Şt. Augustin Doinaş (rédacteur en chef adjoint depuis 1969 mais collaborant à la revue par ses remarquables traductions et ses essais depuis 1964), Alexandru Baciu (secrétaire de rédaction depuis 1971, l'un des plus anciens réalisateurs de la revue), Madeleine Fortunescu (présente depuis les premiers numéros de l'année 1961) Geo Şerban, Tea Preda, Andrei Brezianu, Alina Ledeanu, Alexandru Şahighian, Lidia Igiroşianu. N'oublions pas les regrettés Marcel Breslaşu, le premier rédacteur en chef, Savin Bratu et Leopold Voita, prématurément disparus. À la direction de la revue ont également travaillé, des années durant: Mihnea Gheorghiu, Georgeta Horodincă, Florian Potra. Du collège de rédaction ont fait ou font partie, entre autres, des hommes de haute culture comme Tudor Vianu, Al. Philippide, Eugen Jebeleanu, Alexandru Balaci, Zoe Dumitrescu Buşulenga, Vasile Nicolescu, Edgar Papu, Ov. S. Crohmălniceanu, Tatiana Nicolescu. Irréprochable du point de vue du goût, de l'équilibre et de la vision, la tenue graphique de la publication est assurée depuis 1963 déjà par Geta Brătescu.

Dresser la liste des collaborateurs équivaudrait à établir une véritable bibliographie. Une appréciation sommaire donnerait un chiffre de plusieurs centaines d'écrivains, de traducteurs et d'exégètes, des plus réputés aux jeunes, très nombreux — dont certains se sont fait un nom dans les pages de la revue. De même, un très grand nombre de collaborateurs de l'étranger, parmi lesquels plusieurs ont fait à maintes reprises l'éloge de la revue ou lui ont offert des articles en exclusivité. Parmi les noms de renom mondial devenus les amis de « *Secolul 20* » mentionnons ceux de Salvator Dali, Eugénie Montale, Jorge Guillén, Ernst Jünger, Giulio Carlo Argan, Renato Guttuso, Henry Moore, Démaso Alonso, Mircea Eliade, Leonid Leonov, Roger Caillois, Jaroslaw Iwaskiewicz, George Steiner, W. Saroyan, Raphaël Alberti, K. Simonov . . .

Mais jetons un bref regard sur l'évolution de la publication.

Au cours des premières années (1961—1964) « *Secolul 20* » était une revue magazine, une revue d'informations au premier chef, qui analysait les phénomènes contemporains (parfois connus en seconde main) et qui offrait des échantillons d'une valeur inégale de diverses littératures. Cependant on vit se dessiner dès 1963 l'un des impératifs de la revue, plus précisément celui de récupérer la modernité, d'assimiler peu à peu les chefs-d'œuvre, les auteurs, les courants que les années de guerre et celles de l'après-guerre avaient laissé inconnus au public roumain. Il est intéressant de constater que dès le début, la revue a manifesté un vif intérêt envers la littérature de l'Amérique latine, tellement lue partout de nos jours; quelques initiatives théoriques des premières années ont eu elles aussi une certaine valeur; la discussion, en 1962, autour du concept de littérature universelle a réuni maints auteurs et maintes opinions intéressantes (Tudor Vianu, Jirmunski, Samarin, Al. Dima et a.). Dès le début une attention constante et une bonne sélection se manifestaient à l'égard du cinéma mondial, de nombreux scénarios de films qui ont fait époque, des analyses et des commentaires figurant au sommaire. Des reproductions d'œuvres de grands artistes modernes font leur apparition, surtout après que l'aspect graphique, plutôt commercial au début, eut été remplacé par une vision plus sobre, plus raffinée et plus proche des problèmes débattus (1964). C'est en 1962 que Brâncuşi dont la revue allait s'occuper davantage — et pour cause — que de tout autre artiste contemporain y fait son apparition.

En feuilletant la revue, on peut suivre, au cours des ans, la découverte d'œuvres et d'univers artistiques toujours nouveaux. C'est là qu'ont paru pour la première fois en traduction roumaine, en entier ou d'une manière fragmentaire, de grands livres de la littérature mondiale, qui, ensuite, ont été accueillis par diverses maisons d'édition, enrichissant de la sorte, extraordinairement, l'action de traduction que notre vie culturelle a enregistrée ces quinze dernières années. Une liste de noms — tout à fait incomplète d'ailleurs — le prouve péremptoirement: Hemingway, Faulkner, Joyce, Svevo, Musil, Kafka, Doderer, Bulgakov, Malraux, Camus, Ionesco, Dürrenmatt, I. Bunine, Pilniak, Leonid Leonov, Thomas et Heinrich Mann, Günther Grass, H. Böll, Axionov, V. Rasputine, Elsa Morante, Marguerite Yourcenar, Borges, Már-

quez, Cortázar. D'autre part les Éditions Univers et Meridiane, s'étant approprié de nombreuses initiatives et ayant fait appel à de nombreux traducteurs et exégètes lancés par « *Secolul 20* », la revue a partiellement modifié sa structure, de sorte que presque chacun de ses numéros a signifié une expérience littéraire et artistique formatrice, où la priorité est accordée à l'énoncé de problèmes et à l'approfondissement de thèmes, de motifs, d'associations ou de typologie littéraire et artistique, de points de vue harmoniques divers dans lesquels la contribution originale est toujours bien représentée. Les numéros deviennent thématiques et délibérément méditatifs, quoique d'une manière nuancée; ils offrent des articles divers provenant de zones littéraires ou culturelles distinctes, obtenant ainsi un équilibre intellectuel bien élaboré. Une tendance s'est avérée vers la mise en place de «contextes d'expérience» qui dépassent l'information impersonnelle ou l'agglomération accidentelle de textes. C'est à juste titre que dans l'un des textes-programmes il est parlé de « créativité et de rigueur » dans la réceptivité, « car nous sommes aujourd'hui mieux préparés que jamais à comprendre l'inépuisable de la planète». Une façon d'imposer, originale et harmonieuse, résultant de notre façon, «à nous», de lire, offerte comme modèle au lecteur. Pareil à un vaste *essai*, chaque numéro — ou presque — se prête à une analyse intéressante, et stimule à son tour l'appétit d'essai, de l'interprète possible.

De l'ensemble d'une configuration soigneusement conçue, détachons quelques priorités qui ne se révèlent que lorsque l'on relit un par un les numéros de la revue. La première de ces priorités est celle de la prose, du « genre » le plus prisé des lecteurs et qui dans les littératures modernes domine quantitativement. La revue a été généreuse: beaucoup de grands romans y ont paru en entier dans plusieurs numéros consécutifs. Suivent de nombreux écrits brefs et des fragments massifs d'autres œuvres représentant des formules artistiques diverses et des continents littéraires variés. Les romans policiers ou de science-fiction n'ont pas été oubliés, pas plus que ne l'ont été les récits humoristiques; de même, dans un feuilleton intitulé: « La littérature et l'événement », ont paru de nombreuses pages relevant de l'histoire: mémoires ou écrits inspirés par certains événements importants. Il est certain que le nombre des pages, celles-ci réparties le plus souvent d'une manière équilibrée — n'a pas permis à la revue de publier tout ce qu'elle aurait voulu, et son appétit pour l'exhaustif est visible — mais une bonne mémoire s'est sans cesse appliquée à récupérer les lacunes, le dialogue demeurant d'ailleurs ouvert. *L'Ulysse* de Joyce, par exemple, œuvre capitale pour la littérature de notre siècle figure, de 1965 à 1977, en fragments, totalisant une centaine de pages. Évidemment on remarque certaines préférences (pour Faulkner par exemple, ou pour Buzzati et Camus) mais peu d'omissions (l'absence de Beckett comme romancier).

Une autre priorité, c'est la manière originale d'envisager les grands phénomènes littéraires et artistiques. Elle ressort des pages d'exégèse signées par des commentateurs roumains d'une bonne tenue critique, gages de l'existence de forces interprétatives de valeur qui ont passé outre « le complexe de

provincialisme » d'autrefois. La revue a suivi la tradition instaurée par certaines revues de l'entre-deux-guerres qui déjà indiquaient ce talent d'interprétation et ce don de l'essai, mais ne bénéficiaient pas, alors, du soutien d'une campagne de traductions « à la hauteur ». Aujourd'hui, le lecteur contemporain a une beaucoup plus grande possibilité de confronter l'exégèse avec l'œuvre et « *Secolul 20* » s'est construit sur cette évidence, qu'il stimule en permanence. L'effort en vue de l'originalité s'avère aussi dans la façon dont sont « montées » les pièces de l'exégèse, dans le choix qui est fait, parmi un vaste matériel de référence universelle, de textes de qualité qui ne suffoquent cependant pas par une trop grande spécialisation. Car « *Secolul 20* » n'est pas devenue une revue destinée à un petit nombre d'exégètes (la preuve en est dans l'épuisement rapide de chaque numéro dans les kiosques de presse) même si elle a tenu en permanence à s'adresser à un public avide de cette réflexion et de cette méditation auxquelles il est si apte.

Depuis 1967 surtout, une priorité a été accordée aux numéros spéciaux, souvent doubles — et même parfois triples comme dimensions. Deux remarques s'imposent ici. Tout d'abord, les numéros triples sont, quoi qu'on fasse, fatigants, du fait d'une trop grande concentration et la rédaction ne devrait pas demander un pareil effort au lecteur, même si la valeur des textes ne fait aucun doute. Les numéros doubles, par contre, sont bien mieux réussis et les véritables dossiers qu'ils représentent ont pu devenir matière de référence. En fait, l'originalité de la revue — qui ne saute d'ailleurs pas aux yeux des non initiés — réside, entre autres, dans son montage intérieur, dans l'élimination du contingent — conception qui se rattache à l'idée que « *Secolul 20* » est « un livre » et non un magazine d'informations, spectaculaires mais accidentelles. Parmi les très nombreux numéros spéciaux, mentionnons-en quelques-uns seulement, mais des plus réussis: *le Fantastique* (no. 9/1967), *Danse et poésie* (no. 1/1968); *l'Auto* (no. 11/1968), *l'Expressionnisme* (no. 12/1969); *la Méditerranée* (no. 7—8/1970); *la Littérature et l'événement* (nos. 6—7/1971), *le Livresque* (nos. 10, 11, 12/1971); *Homo faber* (nos. 3—4/1972); *l'Exotisme* (no. 7/1973); *le Corps humain* (nos. 11—12/1973); *la Romanité* (nos. 7—8/1977); *l'Histoire vécue, les réverbérations du Grand Octobre* (no. 10/1977); *la Vitalité du roman* (nos. 9—10—11—12/1977, 1/1978); *le Mythe* (nos. 2—3/1978); *Homo Geographicus* (7—9/1978).

Enfin, la priorité des présences roumaines dans le monde. À côte de numéros spéciaux consacrés à de grands écrivains et artistes roumains (Brâncuşi, Eminescu, Enescu, Caragiale, Creangă, Alecsandri, Iorga, Călinescu, Vianu, Pallady et autres, dont l'œuvre est envisagée dans la perspective de l'analyse du génie national et de la façon dont elle se situe dans la convergence mondiale — se trouvent des pages d'analyse de tous les succès importants remportés par l'art roumain à l'étranger, des grands prix internationaux accordés à des écrivains roumains contemporains (analysés et hautement appréciés par des personnalités étrangères), les échos suscités à l'étranger par certaines traductions, enfin, les initiatives politiques et culturelles lancées en Roumanie en tant que messages des idées de collaboration et de connaissance réciproques. Il est fréquemment arrivé que la revue insère des

fragments d'écrits d'auteurs roumains classiques ou contemporains dans de bonnes traductions dans les langues de grande circulation, toute occasion étant saisie de diffuser les valeurs originales. À maintes reprises, des extraits importantes de l'œuvre de Zaharia Stancu, Geo Bogza, Eugen Jebeleanu, Marin Preda, L. Fulga, Ioan Alexandru, Marin Sorescu et autres ont été traduits afin que se fasse entendre de la sorte la voix des écrivains roumains contemporains. À leur tour, la peinture et la sculpture contemporaines ont trouvé dans «*Secolul* 20» un généreux amphitryon, la plupart des numéros présentant des reproductions et des croquis critiques des œuvres exposées. Un effort constant et fécond d'améliorer la qualité et un désir incessant d'imposer peut caractériser, à ce chapitre prioritaire les initiatives et les réalisations de la revue. Qu'il nous suffise d'évoquer en témoignage la rubrique des présences roumaines avec les échos internationaux qu'elles suscitent, rubrique parue en 1962 et poursuivie jusqu'à présent sous des titres divers.

Dans l'ordre des préoccupations constantes mentionnons encore celle de l'analyse *de la manière dont se font les traductions en Roumanie.* La revue avait à sa disposition tout un stock de traductions, de qualités diverses, elle-même ayant pour but de faire valeur celles d'une valeur certaine. Certains numéros ont publié des opinions théoriques concernant l'acte même de la traduction, et même toute une suite d'articles sur ce sujet signés par des spécialistes roumains ont paru en 1965. D'autres interventions ont paru sporadiquement, certaines devenant des textes «classiques» dans ce domaine; dès les premières années, une «chronique des traductions» a trouvé place dans la revue sans devenir pour autant, ce qui nous semble regrettable, la rubrique fixe, pourtant nécessaire et utile qu'on aurait pu attendre. Il est vrai qu'elle a publié, depuis 1974, de brèves analyses à ce sujet, sous le titre d'«Épisodes significatifs de l'œuvre de traduction de la littérature universelle». Cependant une chronique en premier lieu «technique» adaptée à la spécificité de la revue demeure une possibilité pour l'avenir; nous pensons que c'est même là une nécessité, une façon de rester en contact permanent avec ce qui parait ailleurs dans ce domaine. Aucune revue du pays ne dispose de forces plus aptes à procéder à l'analyse technique, objective, de la traduction telle qu'elle se présente chez nous. Quelques tentatives, réussies d'ailleurs, ont été faites, sans qu'il leur fût donné suite.

Si la prose a été prioritaire, de larges segments de la poésie de notre siècle n'ont pas fait défaut (T.S. Eliot, Maiakovski, Blok, Pasternak, Ahmatova, Benn, Ezra Pound, Montale, Senghor, Supervielle, Rafael Alberti, C. Sandburg, V. Aleixandre, Jorge Guillén, G. Mistral, Pablo Neruda, E. Bagreana, Evtouchenko, Enzensberger, W.H. Auden, Ted Hughes, Ahmadulina et a.), pas plus que n'a manqué la dramaturgie. Certains aspects du ballet contemporain ainsi qu'une exceptionnelle sélection de photos artistiques ont imposé un œil sensible et inédit à la revue. Nombreux sont les numéros qui sont remontés à des temps plus ou moins révolus et nous ont présenté Dante, Shakespeare, Dostoievski, Tolstoï, Beethoven, Proust, Michel-Ange, Hölderlin ou même des antiques — tous considérés dans une perspective moderne et incitant au dialogue universel sur leur éternelle actualité. À

mentionner également, par leur manière originale de traiter leur sujet, les numéros spéciaux consacrés à certains espaces géographiques, spirituels et culturels (l'Afrique, l'Amérique latine, le Portugal, la Grande-Bretagne, la France, la Grèce, etc.) dans lesquels les confluences sont marquées comme signes du dialogue et de l'ouverture dont la culture et la civilisation roumaines ont eu et ont toujours besoin. Le mouvement des idées dans le monde entier, depuis celles qui ont trait à la politique jusqu'à celles qui s'occupent de philosophie et de littérature, depuis celles d'aujourd'hui à celles qui résident à la base des phénomènes de la modernité — fait l'objet des soins de la revue dans son style, à elle, résultat d'une collaboration des plus variées.

Ce bref coup d'œil permet cependant d'observer une certaine lacune: trop peu d'attention est accordée aux grands livres d'exégèse du monde; trop peu d'extraits des grands critiques et des grands analystes sont publiés: il y a là un domaine vaste, extrêmement intéressant à explorer et qu'il lui faut récupérer. Au prix de l'obtention de collaborations internationales de prestige, une place pourrait être faite à la critique de premier ordre au moyen de laquelle l'unité si désidérée et si attentivement poursuivie pourrait être accomplie.

La bibliothèque de « *Secolul 20*» a beaucoup, a énormément fait, mais ne pouvait pas tout faire; sa parution, même si elle est parfois trop capricieuse, demeure une préoccupation permanente et constitue toujours une des plus belles surprises pour le public roumain. C'est la garantie d'une longue vie spirituelle que notre rapide « coup d'œil rétrospectif » ne peut que souhaiter sans cesse plus prospère.

GELU IONESCU

NOS COLLABORATEURS

N. TERTULIAN (né en 1929), esthéticien, critique littéraire, essayiste. Citons, parmi les ouvrages qu'il a publiés: *Essais* (1968), *Critique, esthétique, philosophie* (1972) et *Expérience, art, pensée* (1978) qui réunissent non seulement des études à portée théorique générale, mais aussi des analyses esthétiques et idéologiques consacrées aux œuvres d'écrivains et de penseurs roumains (Camil Petrescu, Mihai Ralea) et étrangers (Georg Lukács, Croce, Marcuse, Heidegger, Adorno, et a.)

CONSTANTIN COȘMAN (né en 1940), licencié en philosophie de l'Université de Bucarest. Chef de la section philosophie-sciences de l'hebdomadaire « *Contemporanul* », où il tient régulièrement la rubrique « Dicționar ». Co-auteur du *Dictionnaire de philosophie* (Bucarest, 1978) et du volume *Éthique et Esthétique* (Bucarest, 1979); il prépare un *Dictionnaire de notions modernes dans les sciences sociales.*

RĂZVAN THEODORESCU (ne en 1939), docteur ès sciences historiques de l'Université de Bucarest, directeur adjoint de l'Institut d'histoire de l'art de Bucarest, spécialiste de l'histoire de la culture et de l'art médiévaux. Principaux ouvrages: *Byzance, les Balkans, l'Occident aux débuts de la culture médiévale roumaine* (1974), *Un millénaire d'art dans la région du Danube inférieur* (400—1400) (1976), *La pierre de l'église « Trei Ierarhi »* (1979), *Itinéraires médiévaux* (1979).

VALENTIN SILVESTRU (né en 1924), licencié ès lettres et philosophie, écrivain satirique, critique de théâtre, chroniqueur de la revue « *România literară* ». Ouvrages portant sur le théâtre: *Le personnage dans le théâtre, Calligraphie sur le rideau, Spectacles à l'encre, Clio et Melpomène, Histoire du théâtre de marionnettes en Roumanie*, etc. Prix de l'Académie pour ses études théâtrales (1976) et Prix de critique théâtrale ATM, 1978. Expert du théâtre à l'UNESCO, et commissaire de l'Association internationale des critiques de théâtre, participant aux réunions internationales consacrées au théâtre de Tampere, Varsovie, Athènes, Toronto, Vienne, etc.

RADU PROCOPOVICI (né en 1951). Diplômé de l'Institut d'arts plastiques « Nicolae Grigorescu » — section histoire et théorie de l'art — de Bucarest. Travaille à l'Office des expositions de l'Union des Arts plastiques, organise des expositions personnelles, de groupe et thématiques, surtout dans le cadre de *l'Atelier 35* des jeunes artistes. Publie des essais, des chroniques et des articles dans les revues « *Arta* », « *Secolul 20* », « *Amfiteatru* » etc. Chargé du cours « Introduction au langages des arts plastiques » à l'Université culturelle-scientifique de Bucarest.

Pour vous abonner à la

REVUE ROUMAINE

adressez-vous à ILEXIM Dept. Export-Import Presă B.P. 136—37, Telex 11226, Bucureşti-Roumanie str. 13 Decembrie no 3 ou à nos correspondants à l'étranger

ALBANIE: Drejtorije Qendre e Pärhapjes dhe Propagandisttë dibrit, Kruga Konference e Pestes, Tirana ● R. D. ALLEMANDE: Buchexport, Leninstrasse 16, Leipzig 701 ● R. F. D'ALLEMAGNE: Kubon & Sagner — P.O.B. 68, München 34; W. E. Saarbach — 5 Köln 1, P.O.B. 101.610 ● ARGENTINE: Libraria Hachette S.A. — Rivadavia 789/45 (RC) Buenos Aires ● AUSTRALIE: Current Book Distributors PTY Ltd. 425 Pitt. St. Sydney N.S.Q. 2000 ● AUTRICHE: Globus Zeitung A. 1206, Höchstadplatz 3, Wien; Buchhandlung Gerold & Co. Graben 31, A-1011, Wien ● BELGIQUE: Office International de Librairie, 30 Av. Marnix, 1050 Bruxelles; Du Monde Entier, Rue du Midi 1062, Bruxelles, 1000; Agence et Messageries de la Presse, 1070 Rue de la Petite Ile, B. 170 Bruxelles 7 ● BULGARIE: Hemus, Boul. Russky, 6 Sofia ● CANADA: Metropolitan News Agency, Inc. 1248, Peel Street (Corner St. Catherine) Montreal 110, Québec; Ardelean Travel Service, 562 King Street, East, P.O. Box. 2216 — Kitchener, Ontario ● R. P. de CHINE: China National Publications Import Corporation, P.O. Box 88 — Pekin ● R. P. D. de COREE: Chulpanmul, Pyongyang ● CÔTE D'IVOIRE: Agence Ivorienne Hachette — B. P. 9253, route des 220 Logements, Abidjan ● CUBA: Instituto Cubano del Libro, Calle O'Reylly No. 407 La Habana ● CHYPRE: Poulias a. Coniaris Ltd., Prodromon Street 131, Nicosia ● DANEMARK: Munksgaard, Norregade, 6 Kopenhagen K ● ESPAGNE: Agire's subscription service, av. Filipinas 32. Madrid 3; Libreria Herder, Calle de Palmes 26, Barcelona 7 ● ECUADOR: Munoz Hermanos S.A., General Aquirre 178 y de Agosto, Apartado 3024, Quito ● ÉTATS-UNIS: Fam. Book Service, 69 Fifth Avenue, New York, NY. 10003; Read More Publications Inc. 140 Cedar Street, New York N.Y. 100.006 ● ÉGYPTE: Al Ahram, Al Galaa Street, Cairo ● FINLANDE: Akateeminen Kirjakauppa, P.O. Box. 128, S.F. 00101, Helsinki 10 ●., FRANCE: Hachette — 58, rue Jean Bleusen, F. 92170 Vanves; Dawson — France S.A Service Librairie, B.P. 40—91121 Palaisseau; Offilib — 48, rue Gay Lussac, 75 Paris ● GRÈCE: Institute for Balkan Studies Vas Sopfian 4, Thessaloniki; Scientific Books, 2 Hyppokratus Street, Athens T.T. 143; Agence de Presse A Samoukos — 68, Bld. Syndron, Athens ● HONGRIE: Kultura P.O. Box. 149 — Budapest 62 ● ISRAEL: Heiflepac Ltd., 11 Arlosorov Street, Haifa POB. 5434; Lepac — 15, Rambam Street, POB. 1136 Tel Aviv ● ITALIE: Messagerie Internazionali, Via Gonzaga 4, 20123 Milano ● LIBAN: Messagerie du Moyen Orient de la Presse et du Livre, Beyrouth ● MAROC: Sochepress — Angle rues Dinant et Saint-Saëns, B.P. 683 — Casablanca ● MONGOLIE: Mongolgosknigtorog, Ulan Bator ● NORVÈGE: Tiedskrift Sentralen — Karl Johangt 41—43, Oslo 1 ● PAYS BAS: Swets & Zeitlinger — 347 b Heereweg, Lisse; Martinus Nijhoff — Lange Voorhout 9—11, P.O.B. 269, Haag 2076; Meulehoff Bruna, Beulingstraat 2—4, Amsterdam, P.O.B. 197; Van Gelberen und Zoon — Isolator Weg 17, Amsterdam ● POLOGNE: Ars Polona Ruch, Warszawa, Krakowskie Przedsmiescie 7 ● PÉRU: Libreria y Distribudora Siglo S.A., Giron Trujillo 222, Rimac, Apartado 5872, Lima ● PORTUGAL: Libreria Buchholz, Lisboa, Rue Duque de Palmela 4, Av. da Liberdade; Central Distribudora Libreria — 57, Av. Santos Dumond 4 D Lisabona 1 ● ROYAUME-UNI: Hachette Gotch Ltd., Gotch House — 30 St. Bride Street, London EC.4 A4 BJ; Central Books Ltd., 37 Grays Inn Road, London WC.1 ● SUÈDE: C.E. Fritzes, Fredsgate 2—10327, Stockholm 16; Almquist & Wiksell — S. 101—20 Stockholm, Box. 62; Pressens Samdistribution — POB. 30073. 10425 Stockholm ● SUISSE: Pinkus & Cie., Froschaugasse 7, 8001 Zürich; Schweizer Buchzentrum — 4600 Olten, Amthausquai 23; Schmidt Ag. — Sevogelstrasse 34, 4002 Basel; Karger Libri — Petersgraben 31, CH. 4011, Basel ● TCHÉCOSLOVAQUIE: Artia — We Smeckach 30, Praha 1; Slovart — Gottwaldovo nam 48.80.000, Bratislava ● U.R.S.S.: Mejdunarodnaia Kniga — Moskwa G-200 ● VIETNAM: So Xuat Nhap Sach Bao — Haai Ba Trong 32, Hanoi; Xunhasaba, 32 Hai Ba Trong, Hanoi 32 ● VENEZUELA: Sorocaima — Av. Francisco de Miranda 114, (Frente al Cacceo de Chacao), Caracas 106 ● YOUGOSLAVIE: Yugoslovenska Kniga — P.O.B. 36, Beograd; Prosveta — Terazije 16, Beograd, P.O.B. 555; Forum — Novisad, 1 v Misica, P.O.B. 206

34434

RR

Dans le prochain numéro :

Poèmes de A.E. Baconsky et Mircea Ivănescu
Radu Felix • La neige jamais éteinte (roman, 1è e partie)

Études et Commentaires

Radu Bagdasar • La pensée mathématique roumaine « sub speciae universalis »
George Muntean • Aperçu sur le reportage contemporain

Contacts

Alexandru Duțu • Instruments de communication culturelle

La Vie des Arts

Constantin Prut • Chronique en argile
Tea Preda • Du ballet roumain